Дб
30
М82
Москва
в ее
прошлом
и
настоящем
Вып 11
БФ
1

МОСКВА

ВЪ ЕЯ ПРОШЛОМЪ И НАСТОЯЩЕМЪ

Вып XI

Государственная публичная
историческая библиотека

Шифр	Инвентарный №	
Д6 30 М82	20144.31	ПАСПОРТ
	№ тома 11	
	Список № порядковый №	
128	Количество страниц	КНИГА ИМЕЕТ:
	Отд. томов. вып. №№	
25 л.	Таблиц, карт, иллюстраций	
10 илл. вкл. в текст	Особые ценности: рукопись, автограф, письмо и т. п.	
	Дефекты	
1/7 5л.	Печатных листов	
	Обрез	

563. ГПИБ

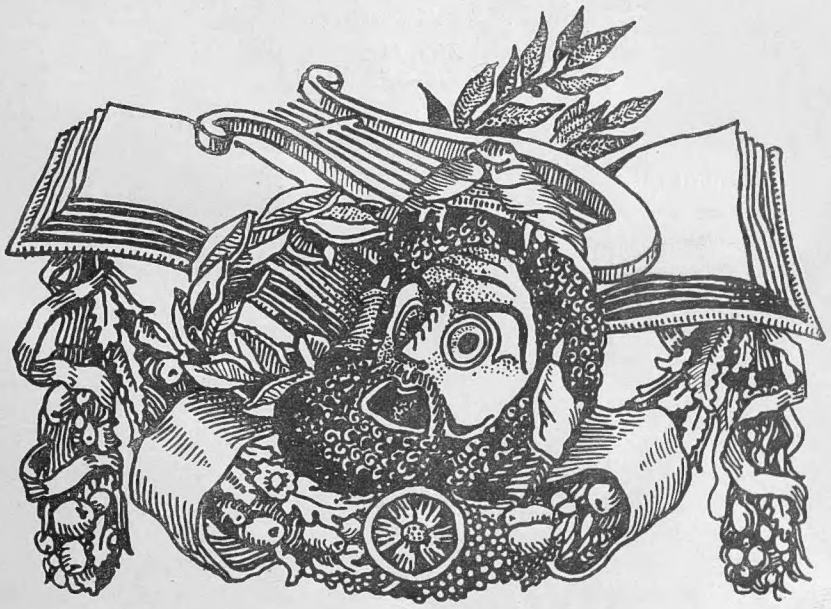
Дб
30
М82

К62 21 С.Р.

МОСКВА

ВЪ ЕЯ ПРОШЛОМЪ И НАСТОЯЩЕМЪ

МОСК. Т-ВО
"ОБРАЗОВАНІЕ"



ВЫП. XI

[1912]

Типографія
Русскаго
Товарищества
Москва, Мыльниковъ пер.
Телефонъ
18-35.

БИБЛИОТЕКА
Государ. Историч. Музея
№ 20144
26 X 1951 г.

Москва 1850—1910 г.

Статья *Г. Василича.*

Два типа старыхъ городовъ знаетъ Европа: одни, уже отжившіе, застыли въ своемъ вѣковомъ обликѣ: такова Венеція, Флоренція, Нюренбергъ, Брюгге; другіе—еще живые, мѣняющіеся, развивающіеся и творящіе: ихъ жизнь не приняла установившагося облика, ихъ образъ мѣняется съ наростаніемъ культуры. Это Парижъ, Лондонъ, вѣчный Римъ, это—Москва...

Имѣя за плечами почтенный даже для города возрастъ—700 лѣтъ интенсивной и многосторонней жизни, она и въ наши дни остается самымъ мощнымъ изъ русскихъ городовъ. Съ юношеской бодростью бьется пульсъ экономической, идейной, художественной, литературной и театральной жизни. Быстро мѣняется бытовой обликъ города, характеръ улицъ, типъ домовъ, самый ритмъ жизни, но нѣтъ никакихъ симптомовъ усталости или замедленія. И среди сомнѣній въ жизненной способности и творческой мощи русскаго народа—образъ великаго, нестарѣющаго города служитъ убѣдительнымъ символомъ.

Москва 1850-хъ годовъ и Москва начала XX вѣка—два различныхъ міра. Краснорѣчивыя цифры роста населенія наглядно противопоставляютъ скромный патріахальный центръ дореформенной Руси кипучему «міровому городу» нашихъ дней. Въ 1830 году населеніе Москвы выражалось въ скромной цифрѣ—305, 631; въ январѣ 1882-го года—753, 469; 31-го января 1902-го года—1, 174, 673 и, наконецъ, по подсчету въ январѣ 1912-го—1, 575, 583. Такъ же быстро и рѣзко эволюціонировала московская жизнь. Въ 50-хъ годахъ тихо прозябаетъ однообразный и сонный бытъ, полный уже сложившихся самобытныхъ чертъ, по своей неподвижности напоминающій застойное болото. Чахлая общественная жизнь выливается въ самыя примитивныя формы. Отгремѣло привольное, широ-

кими рѣками разливавшееся житье Екатерининскихъ и Александровскихъ баръ; не пріобщилось къ культурѣ и не вышло за предѣлы деспотическаго семейнаго быта купечество, тихо жила немногочисленная интеллигенція. Только кой-гдѣ вокругъ университета въ тѣсномъ кружкѣ посвященныхъ бродитъ мысль, слагаются общественные идеалы.

Теперь Москва—кипучій городъ, многое взявшій отъ общеевропейскаго шаблона, но внесшій въ него много своего, оригинальнаго; городъ напряженной идейной и художественной жизни, колоссальной промышленной энергіи, заражающій ею цѣлую громадную область Россіи. Творчество Москвы сплошь самобытно, но бытъ замѣтно нивеллировался. Нетронутые уголки уцѣлѣли только въ купеческой Таганкѣ, въ глухихъ переулкахъ Замоскворѣчья, среди старообрядчества—поближе къ Рогожскому и Преображенскому кладбищамъ, да въ ветхихъ Александровскихъ особнякахъ по переулкамъ Арбата и Пречистенки,—но и здѣсь все специфически московское исчезаетъ медленно, но неуклонно.

Вторая половина XIX вѣка въ исторіи московской жизни останется одной изъ самыхъ яркихъ страницъ: переходъ отъ богобоязненнаго существованія въ уютныхъ предѣлахъ традицій и указокъ начальства къ участію въ міровомъ строительствѣ—грандіозный переворотъ, на нѣсколько вѣковъ опредѣлившій историческія судьбы города...

I.

При достаточно засвидѣтельствованной любви москвичей къ родному городу нѣтъ недостатка въ бытовомъ матеріалѣ, въ воспоминаніяхъ старожиловъ и запискахъ современниковъ, въ литературныхъ свидѣтельствахъ относительно общественнаго и частнаго быта изслѣдуемой эпохи. Въ X выпускѣ «Москва въ ея прошломъ» помѣщено исчерпывающее описаніе московской жизни 40-хъ годовъ, принадлежащее Вистенгофу. О Москвѣ 50-хъ годовъ есть масса свидѣтельствъ, но самыя цѣнныя изъ нихъ недавно появившіяся воспоминанія Н. Васильича [1]) и П. И. Щукина, владѣльца драгоцѣннаго собранія русской старины. Ихъ сообщенія пріобрѣтаютъ особый интересъ потому, что сдѣланы культурными современниками, способными не только передавать отдѣльныя черты, но и дать цѣльную картину.

Сравнивая ихъ воспоминанія съ наблюденіями Вистенгофа, мы видимъ, что за этотъ срокъ московская жизнь нимало не измѣнилась. Характеръ ея яркими штрихами рисуетъ Н. Васильичъ: «Особая печать лежала въ ту пору на всей Москвѣ; не только на зданіяхъ, не походившихъ на петербургскія, на улицахъ и движеніи по нимъ, но и на московскомъ обществѣ во всѣхъ его слояхъ. Особенности Москвы въ настоящее время сгладились, почти исчезли; уже нѣтъ особаго московскаго міровоззрѣнія, спеціальной московской литературы, а тѣмъ болѣе науки; даже калачи и сайки и прочія, нѣкогда знаменитыя, спеціально московскія снѣди выро-

[1]) «Русскія Вѣдомости» 1911 г. № 153, 167 189, 194 и 199.

Фото-тинто-гравюра Т-ва „Образцовая"

Московскія улицы 50-хъ годовъ. Видъ почтамта на углу Мясницкой и бульвара.

дились; нѣтъ, наконецъ, стараго говора и настоящаго «москвича». Не то было въ 50-хъ годахъ, когда Москва являлась центромъ еще сильнаго въ то время славянофильства, сугубаго патріотизма и очагомъ чисто-русскаго направленія мысли, а главнымъ образомъ чувства, яко бы самобытнаго и много въ себѣ содержащаго, отвергавшаго почти все, что переносилось къ намъ изъ «гнилого Запада». Чувства эти были особенно горячи именно въ описываемые годы,—вскорѣ послѣ Крымской кампаніи».

Самобытность Москвы 50-хъ годовъ, отмѣчаемая всѣми ея лѣтописцами, отличается поразительнымъ единствомъ, проникаетъ собой всѣ стороны жизни, начиная съ внѣшности города и кончая семейными отношеніями, житейской философіей, увеселеніями и религіозными обрядами. О внѣшнемъ обликѣ Москвы, кромѣ сообщеній современниковъ, подробно разсказываютъ литографіи и гравюры, въ большинствѣ своемъ сумѣвшія схватить своеобразныя черточки Москвы. Быстро выросшій на пепелищѣ 1812 года, городъ до второй половины XIX столѣтія оставался почти неприкосновеннымъ: то же пестрое разнообразіе улицъ, гдѣ громадные барскіе дворцы чередуются съ деревянными домиками и топкими пустырями, тѣ же старинныя церкви, окруженныя широкими дворами, заросшими травой, та же сказочная громада Кремля, царящая надъ городомъ, та же восточная суета и тѣснота въ «городѣ», въ безконечныхъ полутемныхъ рядахъ...

Въ царствованіе Николая I Москву украшаютъ нѣсколько грандіозныхъ церквей и казенныхъ зданій: храмъ Христа Спасителя, Кремлевскій дворецъ, провіантскіе магазины на Остоженкѣ, Малый театръ и т. д., но европеизируется только центръ города; остальныя улицы все такъ же тѣсны, грязны до непроходимости, темны ночью. Единообразіе обывательскихъ домовъ нарушаютъ барскіе дворцы Александровскихъ и Екатерининскихъ временъ, частью заколоченные и разрушающіеся, частью перешедшіе къ купцамъ и подъ казенныя учрежденія. Во многихъ мѣстахъ тянулись заборы, поросшіе травой пустыри, унылыя громадныя площади. Даже въ центрѣ города, на мѣстѣ теперешняго Нарышкинскаго сквера находилась сѣнная площадь, жуткая и грязная. Чахлые и запущенные бульвары служили пріютомъ для «жуликовъ» и разныхъ темныхъ личностей. Видъ старой Москвы, по словамъ старожиловъ, напоминаютъ глухія улицы и переулки теперешняго Замоскворѣчья. «Небольшіе, деревянные, одноэтажные, часто даже неоштукатуренные дома и домики, большею частью съ мезонинами, встрѣчались на каждомъ шагу...» [1]).

Городского самоуправленія еще не существовало, а заботы администраціи о благоустройствѣ были довольно ограничены. О мракѣ, царившемъ по ночамъ на московскихъ улицахъ, и грязи, дѣлавшей ихъ непроходимыми весной и осенью, единогласно свидѣтельствуютъ всѣ современники. Освѣщеніемъ города завѣдывалъ брандъ-маіоръ, фонарщики же набирались преимущественно изъ штрафованныхъ солдатъ [2]). На большомъ разстояніи стояли «замѣчательно тускло» горѣвшіе фонари, «укрѣп-

[1]) „Русск. Вѣд.“ 1911 г. № 153.

[2]) Никифоровъ. «Старая Москва». Т. I, стр. 42.

ленные на когда-то выкрашенныхъ въ сѣрую краску деревянныхъ, неуклюжихъ столбахъ». Въ фонаряхъ съ 4-фитильными свѣтильниками горѣло конопляное масло, которое фонарщики воровали для каши. Позднѣе къ маслу стали прибавлять скипидаръ; при полицеймейстерѣ Берингѣ дѣлались опыты освѣщенія спиртомъ, но его безбожно воровали фонарщики. Въ довершеніе всего, въ видахъ экономіи, на дальнихъ улицахъ зажигались не всѣ фонари.

«Чистоты на улицахъ не было вовсе, мостовыя были отвратительны, тротуарные столбы, кой-гдѣ еще деревянные, считались еще почему-то нужными, зимой снѣгъ и накапливавшійся навозъ не свозились, и къ веснѣ Москва была вся въ ухабахъ, которые, когда начиналось таянье, превращались въ заторы, и наступалъ моментъ, когда благоразумный обыватель сидѣлъ дома, ибо проѣзда не было ни на колесахъ, ни на саняхъ»...[1]). Все это стало теперь миѳомъ для Москвы, но хорошо извѣстно захолустной провинціи. Въ грязи измученные пѣшеходы теряли калоши, а иногда увязали и сапоги и при энергичномъ движеніи высвободить ногу обыватель вытаскивалъ ее въ одномъ чулкѣ; для переправы на другую сторону площади приходилось нанимать извозчика, лужи стояли подолгу и переходить ихъ приходилось при помощи воздвигнутыхъ домашними средствами мостиковъ и сходней. Отмѣчаютъ также носившееся надъ Москвой зловоніе, становившееся особенно нестерпимымъ въ нижней части Тверской, около Охотнаго ряда, гдѣ долгое время рѣзалась птица и скотина.

На перекресткахъ стояли знаменитые московскіе будочники съ грозными алебардами, жившіе въ будкахъ. «Будки были двухъ родовъ: крошечные деревянные домики и каменныя, столь же малаго размѣра, круглыя зданія, въ родѣ укороченныхъ башенъ, первыя—темно-сѣраго цвѣта, а вторыя—бѣлыя съ свѣтло-желтымъ. Внутри будокъ имѣлось обычно одно помѣщеніе, иногда съ перегородкой, большую часть котораго занимала русская печь; иногда, если будка стояла, напримѣръ, на бульварѣ, около нея ставилось нѣчто въ родѣ заборчика, и получался крошечный дворикъ, въ которомъ мирно хозяйствовала супруга «хожалаго», висѣло на веревкахъ просушиваемое бѣлье, стояли принадлежности домашняго обихода и даже прогуливались куры съ цыплятами. Кромѣ того, не только около присутственныхъ мѣстъ, но и просто на улицахъ и площадяхъ стояли обыкновенныя, военнаго образца, трехцвѣтныя будочки, въ которыхъ представитель власти могъ укрываться въ непогоду». Одѣтые въ сѣровато-желтые казакины и высокія шапки, напоминающія военный киверъ, вооруженные огромнымъ тесакомъ на поясѣ и съ алебардой въ рукахъ при исполненіи служебныхъ обязанностей, будочники должны были бы производить весьма импонирующее впечатлѣніе. Но тяжелая и неудобная алебарда стѣсняла хожалаго и чаще всего мирно покоилась, прислоненная къ будкѣ или забору. Обыватели подсмѣивались, что алебарда болѣе всего пригодна для рубки капусты. «Будочники были безусловно грязны, грубы, мрачны и несвѣдущи; къ нимъ никто и не думалъ обращаться за

[1]) «Р. Вѣдомости» 1911 г., № 167.

справками, какъ теперь обращаются къ городовымъ, совершенно сознавая, что они лишь живыя «пугала» для злыхъ и для добрыхъ, спеціально приспособленные для того, чтобы на улицахъ чувствовалась публикой и была бы воочію видна власть предержащая» [1]). Наиболѣе распространенной мѣрой административнаго воздѣйствія была, конечно, ручная расправа,—«физическое порицаніе». Особенно воевала полиція съ безконечными обозами, подвозившими къ Москвѣ хлѣбъ, и длинной цѣпью возовъ и саней затруднявшихъ уличное движеніе. Ночью будочники окликали прохожихъ и на вопросъ «кто идетъ?» надо было отвѣчать—«обыватель!» Иначе забирали въ часть [2]).

Патріархальностью и своеобразіемъ отличалась вся уличная жизнь. На бульварахъ мальчишки играли въ бабки, но впослѣдствіи администрація запретила это развлеченіе. По главнымъ улицамъ сновали безчисленные разносчики: греки торговали халвой и рахатъ-лукумомъ; расхваливали на затѣйливые голоса свой товаръ продавцы кваса, саекъ, леденцовъ и т. п. Извозчики—«ваньки», одѣтые въ простые армяки и въ высокихъ поярковыхъ шляпахъ «гречникомъ», безъ павлиньихъ перьевъ и другихъ украшеній, отличались дешевизной: за 15—20 копеекъ охотно везли пару сѣдоковъ черезъ всю Москву, обычный же «конецъ» оплачивался 5 копейками. Зимой «ваньки» выѣзжали на саняхъ безъ полости, а лѣтомъ на оригинальныхъ дрожкахъ, называвшихся «калибрами» или «гитарами». Этотъ своеобразный московскій экипажъ, дѣйствительно, напоминалъ по формѣ гитару. Узкія дроги на стоячихъ рессорахъ вмѣщали двухъ пассажировъ. Для соблюденія равновѣсія и въ виду узости сидѣнія садились съ разныхъ сторонъ, каждый лицомъ къ улицѣ. Очень удобно было ѣздить на гитарѣ, сѣвъ верхомъ, лицомъ къ извозчику.

Въ царскіе дни торжественно звонили въ колокола, а вечеромъ зажигали «плошки» съ гусинымъ саломъ, чадившія и дававшія густыя облака дыма, не соотвѣтствующія торжественнымъ огнямъ иллюминаціи. По воскреснымъ днямъ по улицамъ Москвы часто тянулись, направляясь на конную площадь за Москву-рѣку, позорныя колесницы съ лишенными правъ и состоянія для совершенія обряда «публичной казни», т.-е. лишенія гражданскихъ правъ, званія и т. п.

II.

Большимъ своеобразіемъ отличались въ старой Москвѣ лавки, ряды и торговые нравы. Средоточіемъ торговли былъ «Городъ» съ его рядами и Кузнецкій мостъ, при чемъ на Кузнецкомъ находились иностранные магазины, упрочившіеся тамъ еще до французскаго нашествія. Раздѣленіе торговыхъ отраслей не было строго проведено и часто въ одной и той же лавкѣ продавались совершенно несовмѣстимые товары. Такъ, напримѣръ, табачныя лавки назывались «музыкальными», потому что въ нихъ продавались гармоніи, гитары, струны, а также и маски. Иностранныя лавки на Кузнецкомъ мосту не дѣлились по спеціальностямъ и продавали

[1]) «Р. Вѣдомости» 1911 г., № 153.
[2]) П. Щукинъ. Воспоминанія, ч. I. М. 1911 г.

всевозможные заграничные товары, начиная отъ «шампанскихъ и бордоскихъ» винъ и кончая французской пудрой, лорнетами и англійскими суконами. Изъ пассажей существовала Голицынская галлерея, теперь перешедшая къ Голофтѣеву. Самый большой магазинъ—своего рода Мюръ и Мерелизъ,—былъ «Магазинъ русскихъ издѣлій», помѣщавшійся на Кузнецкомъ мосту въ домѣ кн. Гагарина и представлявшій въ анфиладѣ комнатъ цѣлый рядъ магазиновъ.

Наглядностью и образностью отличались вывѣски, особенно въ болѣе демократическихъ частяхъ Москвы. Вывѣски парикмахеровъ, по словамъ П. И. Щукина, бросались въ глаза изображеніями банокъ съ піявками и невѣстъ, убранныхъ къ вѣнцу. На вывѣскѣ одной пивной или, какъ говорилось, «полупортерной», была изображена бутылка, изъ которой вылетѣла вмѣстѣ съ пивомъ пробка и было написано: «Эко пиво!» На вывѣскѣ трактира Воронина въ Охотномъ ряду красовалась ворона, держащая блинъ, и надпись: «Здѣсь Воронины блины».

Во многихъ мѣстахъ въ воротахъ ютились торговцы лубочными картинками и книгами. Ихъ эффектно развѣшанный товаръ, сверкающій яркими красками, превращалъ проѣздъ въ картинную галлерею, привлекавшую зѣвакъ и любителей. Здѣсь были, конечно, уже нѣсколько вѣковъ фигурирующіе въ русскомъ «лубкѣ» сказочные богатыри—Бова Королевичъ, Еруслань Лазаревичъ и другіе, иллюстраціи къ народнымъ пѣснямъ «Подъ вечеръ осени ненастной», «Ѣхали ребята изъ Новагорода», «Не брани меня, родная», но были и историческіе сюжеты, одинъ изъ которыхъ приводитъ П. И. Щукинъ: изображенъ скачущій рыцарь, въ латахъ и съ Андреевской лентой и подписано:

Государь и царь Іванъ Васильичъ Грозный,
Человѣкъ справедливый, но сурьезный.

Самымъ любопытнымъ уголкомъ торговой Москвы и въ то же время наиболѣе дѣятельнымъ центромъ ея были старые ряды, отъ которыхъ, по словамъ современника, «вѣяло азіатскимъ караванъ-сараемъ». По внѣшности ряды напоминали петербургскій Гостиный или Апраксинъ дворъ: приземистое и длинное строеніе, полутемные крытые ходы, безконечныя арки. Внутри низкіе коридоры пересѣкались другими, идущими имъ на перерѣзъ, съ путаными перекрестками. Каменные ряды съ выбитыми посерединѣ пѣшеходами полами, были лишены какихъ бы то ни было архитектурныхъ украшеній. «Неглубокія торговыя помѣщенія, еще болѣе темныя, отдѣлялись отъ самой галлереи деревянными перегородками съ дверями, а иногда, если торговое дѣло было небольшое, прямо прилавкомъ; у столбовъ арокъ масса совсѣмъ открытыхъ шкафовъ и ларей съ товаромъ...» [1]).

«Городъ» представлялъ изъ себя громаднѣйшій лабиринтъ галлерей, ходовъ, переходовъ и «линій»; въ этомъ лабиринтѣ была средоточена вся главная «расходная» торговля Москвы; тутъ можно было пріобрѣсти рѣшительно все нужное москвичу и притомъ за цѣну болѣе дешевую, чѣмъ

[1]) «Р. Вѣдомости» 1911 г. Августъ.

Фото-типто-гравюра Т-ва „Образованіе"

Москóвскій бытъ. Лубянская площадь въ 90-хъ годахъ. Уничтоженный „водоразборъ" и упраздненная „конка".

на Кузнецкомъ мосту или на Тверской. Лавки были средоточены по спеціальностямъ и каждая значительная отрасль торговли имѣла свою «линію».

Въ Панской галлереѣ средоточивалась торговля сукнами; москательная галлерея торговала пряными, т.-е. колоніальными товарами; ножевая линія — стальными желѣзными издѣліямя; церковныя принадлежности и иконы, шелковыя и бархатныя матеріи — занимали отдѣльныя галлереи; въ «сундучномъ ряду» славился квасъ и горячая осетрина, въ особенности пирожки съ разнообразной начинкой.

Усердное хожденіе москвичей въ ряды высмѣивалось уже сатирическими обличителями конца XVIII вѣка, но и въ серединѣ XIX столѣтія ряды остаются самымъ оживленнымъ пунктомъ города. Кромѣ покупающихъ здѣсь толклись и фланировали элегантные московскіе дэнди изъ слоевъ средняго купечества и дворянства, дамы, упивавшіяся зрѣлищемъ выставленныхъ богатствъ и украшеній, и т. п. праздная публика. Въ особенно удачные дни толпа сплошной волной заливала тѣсные коридоры рядовъ.

Нравы въ «городѣ» господствовали весьма своеобразные: причудливая смѣсь русской мужицкой степенности и восточной хитрости подъ личиной преувеличенной почтительности. Всѣ торговыя отношенія строились на популярномъ принципѣ «не надуешь—не продашь» и купля-продажа превращалась въ упорную борьбу. Продавецъ непремѣнно запрашивалъ, покупатель назначалъ невозможно низкую цѣну; начинали торговаться, уговаривать, расходиться и вновь сходиться, подчасъ упиваясь самымъ процессомъ борьбы за пятакъ. Въ заключеніе не считалось зазорнымъ для торговца подсунуть гнилой товаръ или обвѣсить на половину и сконфуженнымъ въ такихъ случаяхъ чувствовалъ себя неудачливый покупатель, въ глубинѣ души восхищенный проворствомъ и ловкостью продавца...

Отношенія хозяина къ «молодцамъ» были поставлены на патріархально семейную ногу. Хозяинъ не только поучалъ, но иногда и «училъ», держалъ подчиненныхъ въ страхѣ и благочестіи, «гонялъ» къ церковнымъ службамъ и считалъ себя благодѣтелемъ. Тотъ оригинальный міръ, который въ комедіяхъ Островскаго кажется намъ шаржемъ на купеческіе и вообще московскіе нравы и понятія, въ 50-хъ годахъ былъ самой подлинной дѣйствительностью.

Общественная жизнь Москвы была задушена желѣзнымъ режимомъ Николаевскаго царствованія. Кромѣ религіозныхъ обрядовъ—торжественныхъ службъ и крестныхъ ходовъ,—только увеселенія и трактиры объединяли москвичей. Театръ, если не брать наиболѣе культурнаго слоя московскаго общества, не пользовался симпатіями и вліяніемъ. Гораздо болѣе замѣтное мѣсто въ общественномъ бытѣ занимали трактиры и народныя гулянія, стягивавшія въ традиціонные дни всю Москву.

«Трактиръ» занималъ не послѣднее мѣсто въ московской жизни; за ѣдой и выпивкой, а то за чаепитіемъ вершились часто крупныя дѣла и сдѣлки, главнымъ образомъ по коммерческой части [1]). Трактиры были

---

[1]) «Р. Вѣдомости» 1911 г. № 189.

двухъ спеціальностей—съ французской кухней и русскіе. Изъ русскихъ славился «Большой Московскій» Гурина, Тѣстова и «Ново-Троицкій» на Ильинкѣ. Убранство трактировъ, даже наиболѣе посѣщаемыхъ, было довольно скромно и чуждо роскоши современныхъ дворцовъ-ресторановъ; входныя двери снабжались блокомъ съ веревкой и кирпичемъ, на входныхъ дверяхъ одного трактира красовалась надпись «Милости просимъ!», а на выходныхъ—«До свиданья!» Непремѣнной принадлежностью каждаго трактира была «машина»: лучшій въ Москвѣ оркестріонъ находился въ Большомъ Московскомъ и составлялъ главную приманку трактира, привлекая не только заѣзжихъ провинціаловъ, но и москвичей, «послушать хорошую музыку». Великимъ постомъ машину не заводили, развѣ только для исполненія гимна. Живую и обстоятельную картину московскаго ресторана 60-хъ годовъ даетъ Н. Василичъ: «публика, наполнявшая хорошіе трактиры, сильно отличалась отъ нынѣшнихъ посѣтителей ресторановъ; дамъ никогда не бывало въ общемъ залѣ и «рядомъ съ элегантной молодежью сидѣли совсѣмъ просто одѣтые, скромные люди; очень много лицъ торговаго сословія, въ кафтанахъ, пребывали въ трактирахъ, предаваясь исключительно чаепитію; кое-когда, но все рѣже и рѣже, появлялись люди стариннаго фасона, требовавшіе и торжественно курившіе трубки съ длинными чубуками, при чемъ въ отверстіе чубука вставлялся свѣжій мундштукъ изъ гусинаго пера, а трубка приносилась уже раскуренной. По нѣскольку разъ въ день вдоль всѣхъ рядовъ столиковъ проходилъ хозяинъ трактира Гуринъ, очень благообразный старикъ строгаго облика и любезно кланялся своимъ «гостямъ»... одѣтъ онъ былъ въ старинаго фасона русскій кафтанъ. Посѣтителямъ обычно подавалась водка съ «казенной» закуской—кускомъ вареной ветчины и соленымъ огурцомъ». Изъ специфическихъ напитковъ славился мифическій «лампопо», употреблявшійся или «особыми любителями, или когда компанія до того разойдется, что, перепробовавъ всѣ вина, рѣшительно не знаетъ, что еще спросить...» Это «отвратительное на видъ» питье приготовлялось въ большомъ открытомъ жбанѣ: наливалось вино, коньякъ, всыпался мелкій сахаръ и нарѣзанный лимонъ и, наконецъ, «погружался громадный, спеціально зажаренный, обязательно горячій сухарь изъ ржаного хлѣба, шипѣвшій и дававшій паръ при торжественномъ его опусканіи въ жбанъ»...

Для лѣтняго развлеченія москвичей существовали сады, изъ которыхъ весельемъ и разгуломъ славился «Эрмитажъ» Мореля, гдѣ игралъ лучшій въ Москвѣ струнный оркестръ Сакса и пѣлъ цыганскій хоръ знаменитаго Петра Соколова, увѣковѣченнаго въ нѣсколькихъ цыганскихъ пѣсняхъ:

Соколовъ возьметъ гитару—
Стукнетъ, брякнетъ, запоетъ
И подхватитъ хоръ удалый—
Пѣсня въ душу такъ и льнетъ.

За городомъ въ Петровскомъ паркѣ уже существовалъ «Яръ», гдѣ главной приманкой было все то же цыганское пѣнье: небольшой домикъ, выходившій въ садикъ, граничившій съ шоссе; въ саду были двѣ небольшихъ бесѣдки и стояли простыя качели.

На Мясницкой около Милютинскаго переулка была гостиница «Венеція», при ней—старый тѣнистый садъ,—остатокъ какого-нибудь барскаго парка, гдѣ лѣтомъ устраивались гулянья. «На горѣ въ бесѣдкѣ игралъ военный оркестръ; въ деревянномъ театрѣ давались представленія; въ палаткахъ, разбитыхъ по саду, были накрыты столы для публики; близъ горы съ бесѣдкой, гдѣ играла музыка, была поставлена высокая гладкая мачта, намазанная саломъ, на вершинѣ которой къ горизонтально прикрѣпленному обручу привѣшивались рубахи, сапоги, платки и другія вещи» [1]). Охотники изъ публики влѣзали на мачту и, докарабкавшись до обруча, снимали «подарки», но большинство не справлялось съ трудной задачей и съѣзжало съ мачты съ пустыми руками.

Важное событіе, особенно для малосостоятельныхъ слоевъ московскаго населенія, составляли народныя гулянія: на масленицу и на Пасху—«подъ Новинскимъ»; въ Вербное воскресенье—на Красной площади, на Семикъ—въ Марьиной рощѣ, а позднѣе въ Сокольникахъ. Особенной оживленностью отличались гулянья «подъ Новинскимъ». Въ 50-хъ годахъ на мѣстѣ нынѣшняго Новинскаго бульвара разстилался огороженный пустырь. Здѣсь устраивались балаганы, каруселя, вращающіяся качели, лавки со сластями и шатры «для угощенія» съ традиціонной елочной вывѣской [2]), «по лѣвому отъ Кудринской площади проѣзду пустыря шло катанье, особенно многолюдное на Пасху. Выѣзжало главнымъ образомъ купечество... Дѣйствительно, на гуляньи можно было видѣть великолѣпныхъ лошадей, эффектные экипажи и чудовищныхъ размѣровъ кучеровъ въ голубыхъ, пунцовыхъ и зеленыхъ съ острыми углами шапкахъ, какихъ теперь кучера больше не носятъ»...—сообщаетъ Н. Василичъ.

Очень распространенны были въ Москвѣ всякіе балаганы и «научныя зрѣлища», выставки рѣдкостей, феноменальныхъ уродовъ и диковинныхъ животныхъ, кочующія еще и теперь подъ фирмой «Паноптикумовъ» по захолустной Россіи. На неискушенныхъ въ культурныхъ развлеченіяхъ москвичей эти демонстраціи производили сильное впечатлѣніе. То привозилась панорама «знаменитой американской рѣки Миссисипи», то показывался гдѣ-то на Рождественкѣ рѣдкій феноменъ: верблюдъ и пудель, играющіе въ домино.

Верхи московскаго общества, державшіеся особнякомъ уже тощавшее дворянство и высшее чиновничество, чуждались всѣхъ этихъ демократическихъ развлеченій и времяпровожденій. Зимой ими посѣщались клубы, а лѣтомъ существовавшій въ началѣ 50-хъ годовъ въ Петровскомъ паркѣ «вокзалъ», окруженный садомъ. Здѣсь устраивались танцы и музыка, выступали иногда и артисты Императорскихъ театровъ [3]).

Въ 60-хъ годахъ въ Москвѣ существовало пять клубовъ: Англійскій клубъ—чопорное, свѣтско-бюрократическое собраніе, въ описываемое время потерялъ свое прежнее общественное значеніе, сократилось число членовъ, но его субботніе обѣды и подававшаяся разъ въ годъ уха были внѣ кон-

[1]) П. Шукинъ. Воспоминанія. Вып. I. М. 1911 г.

[2]) Никифоровъ. Старая Москва, т. 2.

[3]) Никифоровъ. Старая Москва, т. I. стр. 241.

куренціи. Замѣтно росъ и прогрессировалъ Купеческій клубъ, гдѣ ежегодно давались охотно посѣщавшіеся маскарады: дальше шелъ Дворянскій—мѣсто собраній средняго общества и чиновничества, Артистическій кружокъ и Нѣмецкій или «Шустеръ-клубъ». Послѣдній мало посѣщался, но получалъ извѣстность «благодаря скандаламъ, которые учиняли на его балахъ и маскарадахъ не его члены, а гости изъ русскихъ, которыхъ затѣмъ обязательно выводили» [1]).

Изъ бань славились Сандуновскія, далекія отъ теперешней роскоши и грандіозности. «Дворянская» состояла изъ трехъ небольшихъ комнатъ — раздѣвальни, предбанника и парильни; дверь въ раздѣвальню открывалась прямо со двора; на окнѣ стояла большая банка съ помадой для общаго пользованія и мальчишка банщикъ жирно помадилъ желающихъ. Подобная примитивность уживалась съ блескомъ богатства, и въ номерахъ особо почетнымъ гостямъ и богатымъ невѣстамъ, по словамъ П. И. Щукина, подавались серебряныя шайки. Около торговыхъ бань продавались на лоткахъ «банныя» конфекты, смѣсь патоки съ мукой, завернутыя въ золотыя бумажки съ картинкой.

Такихъ контрастовъ и оригинальныхъ чертъ была полна общественная жизнь старой Москвы...

III.

Въ общественной психологіи дореформенной Москвы не было рѣзкихъ классовыхъ и общественныхъ разграниченій: и купечество, и дворянство, и зарождающаяся интеллигенція—все это расплывалось въ единообразіи патріархальныхъ чисто-московскихъ чертъ. Въ 50-хъ годахъ Москва все еще оставалась столицей русскаго дворянства, хотя и утратившаго отчасти свое былое значеніе, но все же властно опредѣлявшаго общественное мнѣніе. Какъ и въ концѣ XVIII вѣка, помѣщичьи семьи поздней осенью и никакъ не позднѣе Рождества наполняли Москву, и въ теченіе нѣсколькихъ мѣсяцевъ проживали всѣ доходы съ имѣній. Міровоззрѣніе патріархальнаго феодализма, отличавшее Москву, культивировалось и укрѣплялось крѣпостническимъ дворянствомъ. «Если въ Москвѣ не было вліятельнаго чиновничества, настоящей бюрократіи, «военщины» и придворныхъ сферъ, отличавшихъ Петербургъ, зато было еще достаточно «барства» и связаннаго съ нимъ крѣпостничества, убѣжденной сословности, при которой, несмотря на московское добродушіе, весьма строго соблюдалось правило: «Всякъ сверчокъ знай свой шестокъ». Москва была прямолинейна и откровенна; она признавала и любила власть и авторитеты. Власть, взятая сама по себѣ, — казалась желательной, необходимой, спасительной, и притомъ власть неограниченная, стоящая выше закона.... Высшая правительственная власть олицетворялась для Москвы генералъ-губернаторомъ; та же власть, но ниже рангомъ,—въ лицѣ болѣе мелкихъ правительственныхъ агентовъ; родительская власть — въ семьѣ, власть господина—надъ домочадцами и челядью; власть хозяина—надъ приказчиками,

[1]). «Русскія Вѣдомости». 1911 г. Августъ.

мастеровыми и т. д. Апостольское положеніе — «нѣсть бо власть, аще не отъ Бога» — понималось буквально и примѣнялось весьма широко, при чемъ подвластные не протестовали, не додумавшись еще до этого. Внѣшняя политика для москвича, упорно не желавшаго видѣть того, что совершалось въ дѣйствительности дома и за рубежомъ, сводилась упрямо къ стиху: «Разумѣйте языцы и покоряйтеся, яко съ нами Богъ»!»—говоритъ Н. Василичъ.

Никакая иная общественная философія была немыслима для широкихъ слоевъ въ тискахъ Николаевскаго режима. Мелочная регламентація всѣхъ проявленій жизни и мысли, упорное стремленіе привести обывателей къ одному казенному шаблону опутало общественную жизнь тысячами приказаній, обязательныхъ совѣтовъ, оффиціальными приличіями и, кромѣ того, усмотрѣніемъ и доброй волей начальства—отъ генералъ-губернатора Закревскаго и до послѣдняго будочника...

«Никто не дерзалъ курить на улицахъ, чиновники не смѣли отпустить бороду и усы, студенты не рѣшались, хотя это было очень заманчиво, носить длинныхъ волосъ, блины можно было ѣсть исключительно на масленицѣ и въ положенные для этого дни, основательно мыться только по субботамъ; посты соблюдались во всѣхъ классахъ населенія...» [1]). Заботливость начальства простиралась до того, что когда въ 1851 году было открыто движеніе по Николаевской желѣзной дорогѣ, московскимъ жителямъ разсылалось объявленіе объ этомъ событіи съ изложеніемъ «Правилъ для отъѣзжающихъ». Должно было прибыть на вокзалъ за часъ до назначеннаго времени отъѣзда и предъявить свой видъ полицейскому чиновнику, находящемуся на вокзалѣ. Только послѣ отмѣтки его о свободномъ пропускѣ, отъѣзжающій могъ взять проѣздной билетъ. Билетъ былъ, кстати сказать, полуаршинной длины съ обозначеніемъ всѣхъ попутныхъ станцій; вещи должны были быть сданы въ багажъ за полчаса до отхода поѣзда [2]).

Общественное мнѣніе Москвы не отличалось самостоятельностью и авторитетностью. Верхи общества не тревожились опасными сомнѣніями и всѣ вопросы, волновавшіе Москву, безапелляціонно рѣшались въ Англійскомъ клубѣ. Генералъ-губернаторъ графъ Закревскій чувствовалъ себя полнымъ «хозяиномъ столицы», и общественное мнѣніе дворянской Москвы не находило основаній чуждаться его административныхъ взглядовъ и пріемовъ. Купечество не создавало общественнаго мнѣнія,—или покорно слушало и принимало къ свѣдѣнію то, что говорили дворянскіе верхи, или удовлетворялось традиціонными взглядами на государственный строй, на общественный порядокъ, на иностранную политику и экономическіе вопросы. Насущные же интересы исчерпывались торговлей, хозяйствомъ, семьей и дворомъ. Масса же населенія обладала слишкомъ ограниченнымъ кругозоромъ и «въ качествѣ духовной пищи довольствуясь тѣмъ, что давалъ церковный обиходъ, чтеніемъ наивныхъ произведеній мѣстной народной литературы, мелкими сплетнями семейнаго или общественнаго (не

[1]) «Р. Вѣдомости» 1911 г. № 153.

[2]) Никифоровъ. Старая Москва. Т. II, стр. 151.

дальше своего квартала) характера и фантастической праздной болтовнёй на политическія и иныя темы» [1]).

Темная и смиренная масса московскаго населенія, придавленная не столько соціальнымъ гнетомъ, сколько собственными воззрѣніями на общественный порядокъ, представляла «стригомое стадо» для всевозможнаго начальства. Содержаніе, получаемое полицейскими чинами, было ничтожно, требованія начальства громадны и вся московская полиція существовала на «доброхотныя даянія» обывателей. Полицеймейстеръ для повышенія своихъ ничтожныхъ доходовъ пользовался правомъ взиманія въ свою пользу прибыли отъ изданія полицейской газеты. Само собой разумѣется, что въ интересахъ издательскаго дѣла газета была «обязательна къ полученію» всѣми домовладѣльцами, содержателями трактировъ и лавокъ.

При всей своей красочности старый московскій бытъ былъ внѣшней оболочкой очень ограниченнаго духовнаго міра. Идейные интересы въ массѣ населенія не выходили за предѣлы примитивнаго фантазированія и вѣры въ слухи; духовная жизнь въ большей степени наполнялась религіозными интересами. Религія же была исконной традиціей, ея обряды были своего рода обязательной повинностью и внѣшняя сторона культа въ представленіи москвичей стояла выше подлиннаго религіознаго одушевленія, не предусмотрѣнныхъ обычаемъ и порядками исканій и тревожныхъ сомнѣній,—плода «умственной гордыни». При ничтожномъ развитіи индивидуальности, опутанной традиціями и «не нами установленнымъ», этотъ доводъ казался очень убѣдительнымъ и вполнѣ исчерпывающимъ всякія возможности протеста противъ «отцами и дѣдами» установленнаго уклада...

Церковныя службы старательно посѣщались; крестные ходы и торжественныя процессіи собирали несмѣтныя толпы; приходскій причтъ, хотя и чувствовавшій преувеличенное почтеніе къ богатымъ прихожанамъ, считался во всѣхъ серьезныхъ случаяхъ жизни надежнымъ совѣтчикомъ и руководителемъ: нужно ли было составить завѣщаніе, или образумить вышедшаго изъ повиновенія и загулявшаго сынка, или выбрать жениха. При такомъ патріархальномъ и довѣрчивомъ настроеніи, при медленномъ темпѣ жизни, оставлявшемъ много свободнаго времени для толковъ и пересудовъ, Москва была золотымъ краемъ для всѣхъ ранговъ и спеціальностей юродивыхъ, странниковъ, вѣщателей и благочестивыхъ приживалокъ, мастерски обрисованныхъ во многихъ произведеніяхъ Островскаго. Культивировались эти «блаженные» преимущественно въ купеческихъ домахъ на женской половинѣ, но простирали свое благотворное вліяніе и на мужскую.

На этомъ трогательномъ фонѣ процвѣтаетъ колоритная фигура Ивана Яковлевича Корейши, душевно-больного изъ Преображенской больницы, именовавшаго себя «студентомъ хладныхъ водъ». Значеніе и вліяніе Ивана Яковлевича было громадно: онъ отличался даромъ прорицанія и его путанныя, непонятныя слова и поступки душевно-больного принимались многочисленными поклонниками и поклонницами за вѣщія, таинственныя откро-

---

[1]) «Р. Вѣдомости» 1911 г. № 153.

венія. Къ нему стекалась толпа москвичей, искавшихъ исцѣленія, воздержанія отъ запоя, семейнаго плодородія, исправленія матеріальныхъ обстоятельствъ, стремившихся узнать свою судьбу, будущее, время смерти, пути счастья и т. п. Количество паломниковъ было такъ велико, что администраціи больницы пришлось одно время прекратить доступъ посѣтителей къ Ивану Яковлевичу, такъ какъ больница превращалась въ шумный базаръ; но общее негодованіе заставило отмѣнить это распоряженіе. Къ Ивану Яковлевичу стекались щедрыя подношенія деньгами и продуктами, которыми онъ, въ свою очередь, награждалъ другихъ посѣтителей.

Несчастный больной, по крайнему своему убожеству, былъ даже неспособенъ къ сознательной эксплоатаціи легковѣрныхъ поклонниковъ, при помощи которой кормились болѣе хитрые «блаженные» и вѣщатели. Его поступки были обычныя выходки параноика, но болѣзненно-воспріимчивое воображеніе посѣтителей придавало имъ провиденціальное значеніе, искало и находило въ нихъ таинственный смыслъ, смотря по данному толкованію, то огорчавшій и ужасавшій, то окрылявшій надеждой. Одной изъ своихъ поклонницъ, искавшей выхода изъ запутаннаго семейнаго положенія, онъ далъ принесенное ему кѣмъ-то яблоко, что и было понято какъ доброе предзнаменованіе. Другую, искавшую исцѣленія, Иванъ Яковлевичъ ударилъ кулакомъ въ животъ и сбилъ съ ногъ, но, оправившись черезъ нѣсколько минутъ, она ушла удовлетворенная. Иногда онъ ораторствовалъ, какъ пиѳія, иногда упорно молчалъ, но и въ его вѣщемъ молчаніи поклонники умѣли находить нужныя имъ указанія.

Иванъ Яковлевичъ давно уже умеръ, но память о немъ жива въ Преображенскомъ и Черкизовѣ—пригородахъ Москвы. Съ умиленіемъ указываютъ его могилу и разсказываютъ легенду о блаженномъ мудрецѣ. Есть нѣсколько печатныхъ жизнеописаній съ перечисленіемъ сбывшихся предсказаній и фактовъ удивительной проницательности...

IV.

При скудости и безцвѣтности общественной жизни наиболѣе важные интересы москвичей не выходили за предѣлы семьи, дома, лавки, амбара, иногда—города. Домашній и семейный бытъ строился на тѣхъ же іерархическихъ принципахъ, какъ и общественный. Власть главы дома блюлась строго и управляла не только дѣтьми, но и домочадцами.

Домашній бытъ дворянства былъ чуждъ роскоши. «У очень многихъ были свои дома, прислуга была вся своя, крѣпостная, свои доморощенныя лошади, своя провизія,—не вся, конечно,—доставлявшаяся не только изъ подмосковскихъ имѣній, но и издалека, изъ Тамбовской, Полтавской и еще болѣе отдаленныхъ губерній. На лѣто помѣщики разъѣзжались по своимъ деревнямъ, а зимой оттуда высылались къ нимъ въ Москву обозы съ мукой, крупой, масломъ, разнообразной живностью и зеленью и всевозможными деревенскими соленьями, сушеньями, заготовками и лакомствами—яблоками, вареньемъ, смоквами, наливками, настойками и т. п., изъ собственныхъ

оранжерей привозились даже лимоны и померанцы (для напитка, именуемаго «бишофъ»)» [1]).

Во внутреннемъ обиходѣ средняго дворянскаго дома поражаетъ громадное—на нашу мѣрку, число прислуги, объясняемое дешевизной крѣпостного труда: дворецкій, камердинеръ, дядька, буфетчикъ, ламповщикъ, выѣздной, буфетный мужикъ, поваръ и поварята, швейцаръ, истопникъ, дворникъ, мальчики, экономка, бонна, няни, горничныя, швеи, кухарка, поломойка, дѣвочки—такова, по словамъ современника, челядь барскаго хозяйства. Несмотря на обиліе людей, особеннаго уюта и домашняго благоустройства не было. Домъ дѣлился на массу комнатъ, но большая часть ихъ отличалась тѣснотой и темнотой. Сальныя свѣчи нещадно чадили, а провѣтриваніе комнатъ считалось негигіеничнымъ и къ тому же неэкономныхъ въ виду расхода тепла. Въ душныхъ комнатахъ курили «смолкой» или же клали раскаленный кирпичъ въ мѣдный тазъ съ мятой и уксусомъ. Заботы о чистотѣ были тоже довольно поверхностны: радикальныя чистки устраивались только передъ большими праздниками.

Воспитаніе дѣтей, для которыхъ существовала, считавшаяся вполнѣ цѣлесообразной, цѣлая скала тѣлесныхъ наказаній, оставалось почти на томъ уровнѣ, который отмѣтилъ Пушкинъ въ «Евгеніи Онѣгинѣ». Дѣвочекъ воспитывали подъ руководствомъ французскихъ и англійскихъ гувернантокъ: «Обязательнымъ считалось для благовоспитанной дѣвицы знаніе французскаго, англійскаго и нѣмецкаго языковъ, умѣніе играть на фортепіано, кой-какія рукодѣлья и прохожденіе краткаго курса Закона Божія, исторіи, географіи и ариѳметики, а также кое-что по части исторіи литературы, главнымъ образомъ французской. Ходить однѣмъ по улицамъ не полагалось не только дѣвочкамъ, но и взрослымъ барышнямъ; ихъ всегда сопровождали воспитательницы и выѣздной лакей»—разсказываетъ современникъ. Мальчиковъ, не отданныхъ въ военно-учебное или привилегированное заведеніе, воспитывали дома вплоть до университета. Составъ учителей въ сравненіи съ началомъ вѣка замѣтно повысился и кромѣ учителей танцевъ и нѣмецкихъ гувернеровъ, приглашались преподаватели гимназій, а на лѣто—студентъ.

Домашній бытъ купечества еще упорнѣе былъ замкнутъ для всякаго вольномыслія и проникновенія европейской культуры. Купцы еще не умѣли тратить капиталы на роскошные дворцы и изысканныя затѣи: жили тихо въ Таганкѣ и въ Замоскворѣчьи, ѣздили по ярмаркамъ, съ утра до вечера корпѣли въ своихъ амбарахъ и лавкахъ и ничѣмъ инымъ не интересовались.

Приказчики и молодцы жили обыкновенно въ домѣ хозяина и находились даже въ частной жизни подъ его вѣдѣніемъ. Главная забота хозяина была, чтобы «ребята безъ дѣла не болтались», потому что «праздность добру не научитъ».

Нехитрая коммерція москвичей не требовала знаній; и практическая сметка и привычка къ дѣлу считалась нужнѣе всякаго образованія. Старшіе

---

[1]) «Р. Вѣдомости». 1911 г. № 153.

Фото-типо-гравюра Т-ва „Образованіе"

Московскій бытъ. „Тройка".

служащіе выходили часто изъ мальчишекъ и за нихъ охотно выдавались дочери хозяина, потому что такой зять—нужный человѣкъ въ дѣлѣ. Развлеченія купечества были самыя незатѣйливыя. Театръ посѣщался рѣдко,—преимущественно балеты и фееріи; народныя гулянья и балаганы посѣщались охотнѣе и казались интереснѣе. Хожденіе въ гости, исключая праздниковъ и особо торжественныхъ случаевъ, считалось признакомъ пустоты и безцѣльнаго времяпровожденія. Семейный абсолютизмъ съ деспотичнымъ главой дома на престолѣ особенно тяжело отзывался на женской половинѣ, гдѣ его грозной десницей подавлялась всякая воля, всякое проявленіе индивидуальности и складывался тотъ несчастный типъ купеческой жены и дочери, безцвѣтной и забитой, который внесъ въ литературу Островскій.

Замужество дочерей и женитьба сыновей представляется коммерческой сдѣлкой. И наконецъ, послѣдней сдѣлкой, вѣнчающей всю жизнь, полную плутовства, нечистыхъ ухищреній и надувательства является завѣщаніе нѣкоторой суммы въ пользу церкви, монастыря или на прокормленіе нищихъ,—въ надеждѣ искупить добрымъ дѣломъ всѣ грѣхи...

Въ средѣ крупнаго московскаго купечества уже въ 50-хъ годахъ замѣчается доброжелательное отношеніе къ культурѣ и образованію. Домашній бытъ перелаживается на европейскую ногу, что нерѣдко приводитъ къ нелѣпому сочетанію «французскаго съ нижегородскимъ». Кой-гдѣ въ передовыхъ семействахъ уже не считается обязательнымъ традиціонный обликъ купца, подстриженнаго въ скобку, бородатаго и облаченнаго въ длиннополый кафтанъ. Сыновьямъ дается образованіе, для чего ихъ помѣщаютъ въ образцовые пансіоны Петербурга, даже Выборга и Риги, въ Московское реформатское училище, посылаютъ за границу. Одной изъ вліятельныхъ причинъ этого культурнаго подъема служитъ оживленіе дѣловыхъ сношеній съ иностранцами и экономическій ростъ московскаго купечества. Главной заботой становится пріобщеніе къ «господамъ», отказъ отъ всего специфически «купеческаго», кажущагося преградой къ тому привилегированному положенію, которымъ пользуются дворяне. Въ 50-хъ годахъ московское купечество не выдвинуло ни одного общественнаго дѣятеля, если не считать Кокорева и мецената К. Т. Солдатенкова. Братья Боткины, вращавшіеся въ литературной и художественной средѣ, уже почти порвали со своимъ купечествомъ.

Кокоревъ былъ первымъ русскимъ купцомъ, вмѣшавшимся въ литературу, сознательно относящимся къ общероссійскимъ экономическимъ и соціальнымъ вопросамъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ онъ не свободенъ и отъ тѣхъ отрицательныхъ чертъ, которыя объединяютъ «темное царство» персонажей Островскаго. По Москвѣ ходитъ много легендъ о его нелѣпыхъ тратахъ и причудливыхъ фантазіяхъ. До сихъ поръ цѣлъ его роскошный домъ въ Трехсвятительскомъ переулкѣ (теперь принадлежащій Морозовымъ), купленный у какого-то разорившагося князя и безвкусно имъ украшенный. У подъѣзда Кокоревъ поставилъ пару серебряныхъ фонарей, удивлявшихъ Москву, и въ качествѣ дворецкаго держалъ отставного генерала-севастопольца.

На этомъ пестромъ фонѣ самобытности, дикости, невѣжества и безличія, опредѣляющемъ бытовой обликъ Москвы 50-хъ годовъ, уже вырисовываются дома и кружки, гдѣ любятъ Тургенева, Григоровича, Гончарова, гдѣ восхищаются Герценомъ, гдѣ внимательно слѣдятъ за нарастающимъ общественнымъ обновленіемъ. «Такихъ домовъ и кружковъ къ концу пятидесятыхъ годовъ становилось все больше, а университетская молодежь, наэлектризованная Грановскимъ, въ значительномъ большинствѣ была настроена либерально и рвалась къ осуществленію на дѣлѣ тѣхъ прогрессивныхъ и гуманныхъ положеній, съ которыми она знакомилась частью по лекціямъ наиболѣе просвѣщенныхъ профессоровъ, частью по книгамъ, всего же болѣе въ разнообразныхъ товарищескихъ кружкахъ...» [1]).

Великія реформы 60-хъ годовъ быстро пробудили Москву отъ ея 150-лѣтней спячки, но нѣкоторую долю этого пробужденія нужно отнести и за счетъ идейнаго оживленія 60-хъ годовъ, внесшаго въ застывшую русскую душу міръ опьяняющихъ новизной и шириной размаха идей. Частью механически—путемъ введенія новыхъ учрежденій и привлеченія общественныхъ силъ къ дѣятельности, было нарушено застойное равновѣсіе, частью—крушеніемъ патріархальнаго міровоззрѣнія подъ натискомъ интенсивнаго пульса жизни,—Москва пріобщается къ бурному ходу русской жизни и въ нѣсколько лѣтъ ея бытъ становится неузнаваемымъ...

Функціонируетъ Рязанская желѣзная дорога и проѣздъ по желѣзнымъ дорогамъ уже не обставляется полицейскими предосторожностями и разрѣшеніями. Московскія улицы напряженно обстраиваются, растутъ трехъэтажные дома. Магазины на Тверской и Кузнецкомъ мосту расширяются и оживляются. Грозныя алебарды будочниковъ упраздняются и новая полиція принимаетъ болѣе кроткій видъ. «Волны благоустройства разливаются по Москвѣ...» Уличное освѣщеніе совершенствуется и вмѣсто конопляного масла въ фонаряхъ горитъ «фотогенъ» или «петролеумъ», а по-современному—керосинъ. Какъ послѣдній «крикъ прогресса», упоминаютъ старожилы поразительное нововведеніе—газовое освѣщеніе въ частныхъ домахъ. Газъ развозили по городу въ громадныхъ грохочущихъ фургонахъ и накачивали въ домашніе резервуары. Фургоны эти, по словамъ современника—«производили впечатлѣніе чего-то почти американскаго по смѣлости замысла и оригинальности...» Исчезли старомодные экипажи на стоячихъ рессорахъ; ветхозавѣтные рыдваны смѣнились тарантасами и небольшими каретами. Движеніе на улицахъ оставалось такимъ же малолюднымъ, какъ и въ 50-хъ годахъ, но уже чувствовалось вѣяніе болѣе свободной жизни, яркимъ симптомомъ которой было присмирѣвшее начальство. «Вездѣ свободно курили, а студенты, уже безъ формы, въ статскомъ—осенью и зимой, накинувъ на плечи пледъ, разгуливали по бульварамъ съ такими длинными волосами, что имъ могъ позавидовать любой дьяконъ...» [2]).

Перемѣна внутренняя—въ настроеніяхъ, надеждахъ и общественномъ самосознаніи была еще болѣе значительна. Тяжелый гнетъ Николаевской

[1]) «Р. Вѣдомости». 1911 г. № 153.
[2]) «Р. Вѣдомости». 1911 г. № 167.

эпохи смѣнился призывомъ всѣхъ классовъ общества къ бодрой работѣ. Въ Москвѣ, при обиліи въ ней демократическихъ элементовъ, рѣзче чѣмъ въ какомъ бы то ни было русскомъ городѣ почувствовалась разница между старымъ сословнымъ строемъ и новой свободной Россіей.

Бывшая «соль земли»—дворянство, одно стоявшее у истоковъ культуры во всеоружіи гражданскихъ правъ, уступаетъ мѣсто другимъ классамъ. Закрываются дворянскіе пансіоны и возникаютъ среднія и высшія учебныя заведенія, доступныя для всѣхъ сословій. Самоуправленіе перестаетъ быть привилегіей одного лишь «первенствующаго сословія»: земская и городская реформа выводитъ широкіе слои городского населенія изъ области мелкихъ и личныхъ интересовъ. Освобожденіе личности уже въ ближайшіе годы вызываетъ подъемъ энергіи, предпріимчивости и жажду пріобщенія къ культурѣ.

60-е, 70-е и 80-е годы являются золотой полосой въ жизни Москвы, эпохой неустаннаго роста, экономическаго и культурнаго подъема. Лучшее городское самоуправленіе въ Россіи, образцовая постановка школъ и всеобщность обученія, городскіе музеи, прекрасныя больницы, большое число учебныхъ заведеній, красивая внѣшность города, стоящаго на уровнѣ европейскаго благоустройства,—все это создается въ эти десятилѣтія. На всемъ ихъ протяженіи Москва, какъ богатырь въ былинѣ, просыпается отъ своего вѣкового сна, освобождается отъ своего самобытнаго, но ветхаго и неприспособленнаго къ современному темпу жизни, уклада и «европеизируется», но не становится шаблоннымъ о б щ е-е в р о п е й с к и м ъ городомъ, а сохраняетъ много характернаго и въ своей психологіи, и и въ своей культурѣ, и въ своемъ творчествѣ.

V.

Дѣловая горячка, охватившая міръ на всемъ протяженіи XIX вѣка, придаетъ возникшимъ въ это утилитарное столѣтіе городамъ необычайно шаблонный, холодный и строгій, словно дѣловая контора, обликъ. Чинной внѣшностью города обусловливается и бытъ, такой же размѣренный, дѣловой, чуждый украшающихъ традицій и пережитковъ. Прямыя улицы, выведенныя по циркулю и линейкѣ, однообразные многоэтажные дома-казармы—и въ ихъ стѣнахъ суетливая жизнь по росписанію и профессіональнымъ интересамъ.

Москва, хотя и получила большую часть своего величія и богатства въ послѣднія десятилѣтія XIX вѣка, не поддалась этому нивелирующему шаблону и создала себѣ особую, характерную жизнь. Этому способствовали отчасти—держащіеся еще во многомъ пережитки прежнихъ вѣковъ, отчасти—стихійныя свойства русской души, не укладывающіяся въ рамки западно-европейской профессіональной дѣловитости, и наконецъ—равнодѣйствующая, получавшаяся въ результатѣ борьба между двумя бытовыми укладами—традиціоннымъ и нарождающимся. Все это дѣлаетъ московскую жизнь вплоть до нашихъ дней красочной и своеобразной.

Не мало еще осталось въ Москвѣ незамутненныхъ чертъ стараго

быта. Ихъ трудно отыскать, потому что культивируются онѣ въ наименѣе общественной, наименѣе открытой средѣ, враждебно или недовѣрчиво настроенной даже къ тѣмъ новшествамъ, которыя для людей современности кажутся неизбѣжнымъ условіемъ благоустроенной жизни. Среднее купечество и мѣщанство, преимущественно изъ старообрядцевъ, упорно блюдетъ завѣтныя традиціи и не поддается европеизаціи. Самая консервативная часть Москвы—Рогожская и Лефортовская, особенно въ районѣ Таганки и тихихъ ея улицъ. Здѣсь еще держатся типы Островскаго—Титы Титычи и Торцовы, кисейныя купеческія дочки и восьмипудовыя мамаши. Живутъ тихо, въ благочестіи и послушаніи главѣ дома. Ворота обыкновенно на запорѣ, на дворѣ устрашающіе псы. О Москвѣ и теперешнемъ городѣ говорятъ какъ о чемъ-то далекомъ и чужомъ. Въ газетахъ не нуждаются, театровъ не поощряютъ, но къ синематографамъ относятся снисходительнѣе. Старики не могутъ примириться съ трамваемъ—«гучковской затѣей» и ѣздить на немъ опасаются. Въ торжественныхъ случаяхъ, когда ѣдутъ всѣмъ семействомъ, нанимаютъ ветхозавѣтную линейку, которыя уже давно не ходятъ въ центрѣ города и появляются только сзади похоронныхъ процессій. «Степенность» для этихъ древнихъ людей одна изъ главнѣйшихъ житейскихъ добродѣтелей. «Лотошатъ нѣмцы и жиды», а русскій человѣкъ думаетъ медленно, говоритъ не торопясь и своей медлительностью вводитъ въ изступленіе нервнаго горожанина XX вѣка...

Вопросы политики какъ-то не задѣваютъ и на каждое столкновеніе съ общественной дѣятельностью смотрятъ прежде всего съ точки зрѣнія личныхъ интересовъ, проявляющихся въ самыхъ примитивныхъ формахъ. Если докажетъ кто-нибудь, что Дума облегчитъ налоги или проведетъ какія-нибудь выгодныя реформы,—пойдутъ и на избирательное собраніе, и голосъ подадутъ, но все это осторожно, избѣгая всюду разставленныхъ сѣтей и возможнаго подвоха. Знаніе и образованіе для мужчинъ въ принципѣ принимаются, но въ гимназіяхъ и университетахъ учатъ не тому, что надо. Чему же надо учить—не скажутъ, но отвѣтятъ, что въ «старину не такъ учили, а народъ каковъ былъ?!»

Такихъ ветерановъ старой Москвы еще много можно встрѣтить и характерно, что они, какъ и старая наполеоновская гвардія,—вымираютъ, но не сдаются и на компромиссы не идутъ...

Въ жизни современной Москвы сохранилось не мало пережитковъ обычаевъ и традицій, зародившихся въ незапамятное время, уцѣлѣвшихъ до сихъ поръ, но приноровившихся къ новому укладу жизни. Общественный бытъ полонъ такихъ пережитковъ. Здѣсь не мѣсто говорить о многочисленныхъ религіозныхъ традиціяхъ, крестныхъ ходахъ, выносахъ чтимыхъ иконъ и мѣстныхъ церковныхъ обычаяхъ, свято хранимыхъ богомольной Москвой...

Къ числу такихъ видоизмѣнившихся обычаевъ старины нужно отнести исконные московскіе торги: «Грибной» на первой недѣлѣ Великаго поста,

Фото-гелио-гравюра Т-ва „Образованіе"

Домъ Синодальной типографіи и Никольская улица.

помѣщающійся на Москворѣцкой набережной у Кремля, а въ старину, по преданіямъ, располагавшійся на льду рѣки, «Вербный»— въ концѣ шестой недѣли поста, на Красной площади, «птичій на Трубѣ» —по воскресеньямъ и особенно въ день Благовѣщенья, воскресный на Сухаревской и Смоленской площадяхъ. Торги эти въ наше время утратили всякое экономическое значеніе, но остались по привычкѣ и широко посѣщаются публикой. «Вербный» торгъ, на которомъ меньше всего вербъ, но совершенно достаточно «американскихъ чертей», «животрепящихъ бабочекъ», резиновыхъ колбасъ, ватныхъ «докторовъ и поваровъ», черепахъ и золотыхъ рыбокъ,—принялъ характеръ веселаго гулянья, всѣ же остальные торги носятъ дѣловой характеръ. Ихъ упорно посѣщаетъ демократическая публика, отчасти слишкомъ занятая, чтобы ходить въ будни по лавкамъ, но въ большей степени привлекаемая простотой нравовъ и условій товарообмѣна, позволяющей и ругнуться, и поговорить по душѣ съ продавцомъ, и остаться при убѣжденіи, что на Сухаревой все дешевле и лучше, чѣмъ въ магазинахъ!

Старинымъ обычаемъ является масленичный и «вербный» разъѣздъ по Тверской и Красной площади, установленный, повидимому, какъ и исчезнувшій теперь разъѣздъ «подъ Новинскимъ» въ концѣ XVIII вѣка. Наконецъ—народныя гулянья въ престольные праздники у окраинныхъ монастырей, въ Архіерейской рощѣ въ Черкизовѣ.

Если старые обычаи замѣтно забываются съ каждымъ десятилѣтіемъ, то гораздо консервативнѣе оказывается Москва въ области нравовъ: здѣсь еще много наводящаго на память 50-е, 40-е годы, а подчасъ и болѣе раннее время. Но тутъ скорѣе мы имѣемъ дѣло не съ консерватизмомъ, а съ нѣкоторыми устойчивыми душевными свойствами москвича, роднящими его съ далекими предками...

Москва издавна отличалась религіознымъ одушевленіемъ и глубокими «исканіями Бога». Часто эта религіозность принимала формы мертваго буквоѣдства, слѣпого и бездушнаго служенія обряду, но въ то же время она бросала на людей и нравы отсвѣтъ идеализма, гуманности и христіанской любви, можетъ быть и неглубокой. Это вѣрно и для нашего утилитарнаго и практичнаго времени...

Во многихъ частяхъ Москвы до сихъ поръ еще живъ «приходъ», объ искусственномъ возрожденіи или правильнѣе—насажденіи котораго такъ много говорятъ и пишутъ теперь. Церковный причтъ является совѣтникомъ и руководителемъ во всѣхъ необыкновенныхъ случаяхъ жизни Съ нимъ совѣтуются о сложныхъ семейныхъ дѣлахъ, утѣшаются бесѣдой въ тяжелыя минуты, пишутъ завѣщанія, обязательно о т п и с ы в а я нѣкоторую долю наслѣдства въ пользу церкви и причта или на богоугодное дѣло. Между прочимъ—ветхозавѣтные обыватели, главнымъ образомъ, изъ купечества, любятъ составлять, можетъ быть, въ назиданіе потомству, свои біографіи.

Нѣсколько лѣтъ тому назадъ пишущему эти строки пришлось видѣть у дьякона одного изъ московскихъ пригородовъ отпечатанные спеціальные бланки подъ заглавіемъ «Жизне описаніе прихожанина...» съ цѣлымъ рядомъ рубрикъ относительно родителей, времени рожденія, званія и т. п.

Крестные ходы, перенесеніе иконъ, ночные молебны въ часовняхъ и у чудотворныхъ иконъ—все это крайне характерно для Москвы и едва ли въ какомъ-нибудь другомъ міровомъ городѣ дѣла религіи привлекаютъ такъ много вниманія. Въ этомъ есть что-то чуждое современности и недаромъ громадный черный возокъ, въ которомъ «поднимаютъ Иверскую», съ его форейторами въ армякахъ и шестью лошадьми напоминаетъ времена средневѣковья.

Въ послѣднее время выводится обычай устраивать поминальные обѣды въ тѣхъ широкихъ предѣлахъ, о которыхъ разсказываютъ старожилы. Богатыя поминки устраивались въ одномъ изъ лучшихъ ресторановъ человѣкъ на 200—300 и «поминать» шли всѣ—и званые, и незваные. Кромѣ того «за поминъ души» кормили обѣдомъ, иногда въ теченіе нѣсколькихъ дней, бѣдноту съ Хитрова рынка. Теперь все это выводится, становится оффиціальнымъ долгомъ и пропадаетъ воодушевленіе, фантазія, размахъ, съ которымъ въ старину поминали сродниковъ...

Дѣловой темпъ жизни слабо отражается на религіозномъ духѣ Москвы: въ этомъ можно видѣть существенную сторону московской культуры. Любовь къ дискуссіямъ по вопросамъ вѣры, не остывающая даже въ трактирахъ, почти истерическая приверженность къ обрядности, упорное слѣдованіе традиціямъ даже со стороны менѣе религіозныхъ людей, наконецъ—благочестивое настроеніе, отлично уживающееся съ житейской изворотливостью—все это одна изъ самыхъ своеобразныхъ сторонъ Москвы.

VI.

Москва по преимуществу купеческій городъ. Въ послѣднія десятилѣтія XIX вѣка московское купечество выступаетъ на арену общественной жизни и его культурная роль выступаетъ рельефнѣе. Частный бытъ купечества, когда-то дававшій обильный матеріалъ для сатирическихъ иллюстрацій и разсказовъ, утратилъ свои оригинальныя черты, но въ нравахъ и психологіи московскаго купечества есть много рознящагося отъ несложнаго облика западнаго буржуа.

Въ московскомъ купечествѣ до сихъ поръ прочно сидитъ древнерусское представленіе о купцѣ-гостѣ, владѣющемъ крупной экономической мощью, но умѣющемъ служить родному городу и краю своими капиталами. Въ русскомъ представленіи—«деньги» никогда не служатъ самоцѣлью: есть «душа», заботы о которой важнѣе и нужнѣе денегъ. Начиная съ былиннаго Садко, новгородскаго гостя, занимается русское купечество сооруженіемъ церквей. Лучшія церкви Ярославля и многіе храмы Москвы воздвигнуты купцами. Пожертвованія на церкви и монастыри продолжаются и въ XIX вѣкѣ, но во второй его половинѣ съ культурнымъ ростомъ московскаго купечества его капиталы находятъ широкое примѣненіе въ различныхъ сферахъ науки, искусства и благотворительности.

Москвѣ знакомы два типа купца-благотворителя: одинъ систематически, всю жизнь жертвуетъ, планомѣрно создавая какое-нибудь учебное

или общественное учрежденіе, становясь при жизни «благодѣтелемъ»; второй—всю жизнь наживаетъ всѣми средствами, вплоть до самаго безпардоннаго хищничества, а умирая, завѣщаетъ свои милліоны на благотворительныя цѣли....

Простое перечисленіе всего созданнаго въ Москвѣ на купеческія деньги заняло бы нѣсколько страницъ: Хлудовская, Бахрушинская, Морозовская, Алексѣевская, Солдатенковская больницы; больница для душевнобольныхъ на Канатчиковской дачѣ, почти всѣ клиники; Тарасовская Медвѣдниковская, Мазуринская, Ермаковская и др. богадѣльни; Ермаковскій ночлежный домъ, дома дешевыхъ квартиръ имени Г. Г. Солодовникова, Рукавишниковскій пріютъ; Третьяковская галлерея, театральный музей А. А. Бахрушина, музей П. И. Щукина, Медвѣдниковская гимназія, Шелапутинскій педагогическій институтъ, его же гимназія и реальное училище и т. д.

Самой красочной средой московскаго населенія, создающей цѣлый міръ любопытныхъ идей, своеобразныхъ настроеній и твердыхъ, но странныхъ на нашъ взглядъ, убѣжденій, является состоятельное мѣщанство и среднее купечество,—вся масса некрупныхъ домовладѣльцевъ, торговыхъ служащихъ, мелкихъ лавочниковъ и т. п. Общественная роль этого многочисленнаго слоя незначительна, благодаря низкому уровню культурности и отсутствію активности, но необыкновенно любопытна его психологія.

Классовое единство сознается очень твердо. «Нашими» является купечество и всѣ непривилегированныя сословія, исключая мужиковъ, къ которымъ относятся свысока и пренебрежительно. Въ массѣ мѣщане настроены оппозиціонно по отношенію къ правительству, которое «нашему брату не даетъ ходу», и особенно—къ дворянамъ, которые боятся экономическаго могущества купечества и употребляютъ все свое вліяніе, чтобы «затереть купца, оставить его безъ правъ». Поэтому купечество и мѣщанство представляются угнетеннымъ и придавленнымъ сословіемъ. Почвой, на которой вырастаетъ это сознаніе, являются не столько какіе-либо конкретные факты, сколько ощущеніе тяжести борьбы за существованіе, недовольство дороговизной и налогами, экономическая обдѣленность и тому подобные факторы.

Какъ у всякаго угнетеннаго класса, у мѣщанъ есть свои герои: таковъ убитый въ 1893 году городской голова Н. А. Алексѣевъ. Приходилось слышать обстоятельные и убѣжденные разсказы, что его убили все тѣ же вѣчные враги купечества—дворяне, такъ какъ видѣли, что купецъ Алексѣевъ имѣетъ доступъ къ самому царю...

Героемъ является и Савва Тимофеевичъ Морозовъ, и странно слышать, какъ милліонеръ-фабрикантъ превращается въ какого-то сподвижника, страдальца за правду. Савву Морозова за смѣлыя обличенія и «выводъ на чистую воду» московскія власти «угнали» за границу. Тамъ онъ будто бы умеръ, но вмѣсто него привезли въ Москву и схоронили другого, а Морозовъ живъ, «скрывается», и въ нужное время «объявится».

Въ высшей степени характерна распространенная легенда о милліонахъ Г. Г. Солодовникова. Онъ оставилъ по смерти 50 милліоновъ, завѣщавъ ихъ на реальныя училища, гдѣ бы могли учиться и крестьяне. Но какой-то министръ позвалъ къ себѣ душеприказчика и накричалъ на него—«не смѣй строить училища для крестьянъ!.. а не послушаешься—завѣщаніе опротестую и всѣ милліоны отберу, и тебя самого въ Сибирь сошлю... строй безплатныя квартиры—это разрѣшаю!..»

Такихъ легендъ, разсказывающихся увѣренно, съ увлеченіемъ и всевозможными прикрасами, очень много ходитъ по Москвѣ. Фигурируютъ въ нихъ обыкновенно видные представители торгово-промышленнаго міра, при чемъ основнымъ мотивомъ всегда является невозможность для купечества занять подобающее ему мѣсто въ государствѣ. Особенную поддержку высокой оцѣнкѣ общественнаго значенія купечества даютъ тѣ благотворительныя дѣла, которыми отличаются московскіе купцы.

Подобные разсказы заполняютъ недостатокъ положительныхъ данныхъ и совершенно не подвергаются критикѣ. Имъ вѣрятъ, потому что они облекаютъ въ фактическую оболочку завѣтныя думы, общія чувства и интересы. Общественное мнѣніе этого рода вырабатывается въ разныхъ управахъ и конторахъ, въ трактирахъ и скромныхъ ресторанахъ, въ амбарахъ и лавкахъ. Главнымъ источникомъ ихъ служитъ «городъ», безконечно выросшій за послѣдніе полвѣка, но все еще хранящій своей тѣснотой, перенаселенностью и безчисленными закоулками подобіе азіатскаго караванъ-сарая...

Вообще, прикладывая типичнаго и коренного москвича нашихъ дней къ обрисовкамъ московской жизни, дошедшимъ до насъ отъ 60-хъ годовъ и даже отъ временъ Пушкина, находимъ много сближающихъ постоянныхъ чертъ. Ихъ совокупность даетъ вѣчный образъ москвича, какъ этнографической единицы, благополучно пронесенный сквозь столѣтія всяческихъ испытаній и соблазновъ.

Москвичу совершенно несвойственно западно-европейскаго типа «мѣщанство»—уходъ съ головой въ профессію и домашнія заботы. Онъ всегда полонъ сомнѣній и вопросовъ городской, обще-русской, а иногда и міровой жизни, но то, что въ культурныхъ кругахъ получаетъ характеръ научной любознательности и отзывчивости, въ менѣе интеллигентной средѣ удотлетворяется вымысломъ, кривотолками и миѳическими разсказами. На петербуржцевъ, современниковъ Пушкина, это производило впечатлѣніе суетливости и пустоты—въ «Горѣ отъ ума» и «Евгеніи Онѣгинѣ» разсыпано не мало выпадовъ противъ «спесивой суеты» Москвы.

Многія особенности московской жизни подтверждаютъ отмѣченное выше отсутствіе мѣщанства и наличность широкихъ, хотя и не вполнѣ серьезныхъ интересовъ. Москвичи, за исключеніемъ небольшихъ, застывшихъ въ благочестивой степенности, группъ, совершенно чужды политическому индифферентизму. На всемъ протяженіи XIX вѣка—прославленные горячіе патріоты, усердно служащіе молебны и панихиды, съ пѣной у рта отстаивающіе «тріединые устои», москвичи раньше прочихъ частей рус-

Опекушинъ.

Памятникъ Пушкину на Тверскомъ бульварѣ. 1880 г.

Андреевъ.

Фото-типто-гравюра Т-ва „Образованіе"

Памятникъ Гоголю на Пречистенскомъ бульварѣ. 1909 г.

скаго населенія начинаютъ сознательно относиться къ освободительному движенію. Революціонная буря встрѣчаетъ въ Москвѣ или фанатическій отпоръ, или горячее сочувствіе, но никогда не равнодушіе. Чуткая отзывчивость къ общественнымъ событіямъ уже въ 1905 году даетъ поводъ къ народной поговоркѣ—«Москва бастовать ловка, а работать—не больно!» Быстрая смѣна міровоззрѣнія приводитъ къ тому, что въ октябрѣ 1905 года полъ-Москвы идетъ за гробомъ убитаго соціалъ-демократа Баумана, а въ декабрѣ десятки тысячъ столичныхъ обывателей, не имѣющихъ прикосновенія ни къ какимъ боевымъ дружинамъ, покрываютъ улицы Москвы баррикадами и проволочными загражденіями. И это результатъ не экспансивности и легкой воспламеняемости, которая управляетъ темпераментомъ южанъ, а живости и отзывчивости...

Ревнивое отношеніе къ славѣ родного города и слегка преувеличенное представленіе объ его мощи, богатствѣ и красотѣ съ давнихъ поръ отличаетъ москвичей. Отсюда рождается столѣтній, со временъ Радищева тянущійся антагонизмъ съ Петербургомъ, конкурентомъ на первенство среди русскихъ городовъ. Всѣ эти своеобразныя черты московской психологіи нисколько не ослабѣваютъ съ утратой внѣшней самобытности. Въ интенсивной европеизаціи города нѣтъ ничего враждебнаго и наноснаго, потому что уже съ конца XV вѣка живая и гибкая Москва внимательно приглядывается и прислушивается къ голосамъ всего Божьяго міра, давая этимъ нѣкоторое право упрекать ее въ слишкомъ быстрой смѣнѣ симпатій то къ «декадентству», то къ парижскимъ модамъ, то къ минутнымъ кумирамъ западной литературы и искусства.

VII.

Народная жизнь современной Москвы тоже довольно своеобразна, хотя за послѣдніе годы модныя пивныя и рестораны 3-го разряда сводятъ ея внѣрабочіе часы къ сидѣнію за трактирнымъ столикомъ. Широко распространены народныя гулянья съ балаганами и прочими развлеченіями. Сравнивая ихъ съ тѣмъ, что говорятъ современники о гуляньяхъ 50-хъ годовъ, замѣчаемъ сильный поворотъ въ сторону популяризаціи городскихъ забавъ и удовольствій. Исчезли всѣ оригинальныя развлеченія, существовавшія въ серединѣ XIX вѣка: «Особенность народнаго гулянья составлялъ, именовавшійся «колоколомъ», громадный парусинный, конусообразный шатеръ... Въ этомъ кругломъ шатрѣ, доступномъ со всѣхъ сторонъ публикѣ, такъ какъ парусинный верхъ его начинался на высотѣ человѣческаго роста, производилась съ кольцеобразной стойки вольная продажа водки, съ распитіемъ на мѣстѣ. Все остальное пространство площади застраивалось балаганами, тоже обтянутыми парусиной, въ которыхъ шли обычныя въ то время представленія, да лавочками и ларями, торговавшими сластями, въ видѣ мятныхъ пряниковъ, цареградскихъ стручковъ, подсолнечныхъ сѣмянъ, маковыхъ на меду пряниковъ и леденцовъ, въ видѣ красныхъ и желтыхъ пѣтушковъ, человѣчковъ и т. п. Тутъ же стояли «раешники», съ ихъ примитивными ящиками-панорамами, любимые

простонародіемъ за прибаутки и шутки, отпускаемыя во время осмотра картинокъ въ соотвѣтствіи съ ихъ содержаніемъ. Строились также каруселн и качели-люльки, вращавшіяся какъ мельничное колесо, поднимая и опуская любителей такого головокружительнаго занятія; всего же больше было пьяныхъ» [1]).

Теперь отъ всего этого великолѣпія остались только каруселн и балаганы; репертуаръ ихъ модернизировался, сильно приблизился къ пріемамъ театральной драматургіи, но почему-то застылъ на сюжетахъ изъ русско-турецкой войны. Вмѣсто «раешниковъ» появились панорамы и синематографъ, непремѣнный участникъ народнаго гулянья,

При демократическомъ строѣ московской жизни и демократической работѣ муниципалитета, низшія ступени соціальной лѣстницы причастны ко всѣмъ развлеченіямъ и культурнымъ забавамъ ея верховъ. Лѣтняя музыка на бульварахъ, дешевые концерты и танцовальные вечера, лѣтніе сады съ открытой сценой, синематографы, общедоступные театры на окраинахъ, опера Народнаго дома, безплатныя читальни, народный университетъ и популярныя лекціи, музеи и художественныя галлереи—все это одинаково доступно и среднимъ и низшимъ слоямъ населенія. Процессъ пріобщенія городской демократіи къ культурѣ нигдѣ въ Россіи не идетъ такъ интенсивно, какъ въ Москвѣ. Есть въ этой быстрой цивилизаціи и дурная сторона, потому что отрицательныя черты усваиваются гораздо легче, но все же большая культурность московскаго ремесленника и рабочаго замѣчается всѣми, кто соприкасался съ нимъ. Въ московскомъ рабочемъ нѣтъ той мучительной ненависти къ культурѣ и высшимъ классамъ, которая отравляетъ и обезцвѣчиваетъ психологію пролетаріата большихъ промышленныхъ центровъ; онъ знаетъ и любитъ театръ, слушалъ оперу, бывалъ въ художественныхъ галлереяхъ, знакомъ съ литературой, читаетъ газету, не ограничиваясь телеграммами и отдѣломъ происшествій. Все это привязываетъ его къ Москвѣ и онъ очень неохотно разстается съ роднымъ городомъ.

Обзоръ современной Москвы будетъ неполонъ, если не коснуться двухъ наиболѣе обдѣленныхъ на соціальномъ пиру ея пасынковъ,—трудовой бѣдноты и своеобразной корпораціи «хитровцевъ». Даже тѣ, кто долго живетъ въ Москвѣ, а тѣмъ болѣе въ ея центральныхъ районахъ, едва ли подозрѣваютъ, до какихъ ужасающихъ предѣловъ нищеты доходитъ городская бѣднота—мелкіе ремесленники, безработные пролетаріи, пробивающіеся случайнымъ заработкомъ, представители такихъ профессій, какъ обертываніе въ бумажки леденцовъ, шитье на мелкіе магазины готовыхъ вещей, клейка коробокъ и т. д. Самый бѣдный районъ—Марьина роща, немногимъ уступаютъ окраинные переулки Прѣсни, Хивы и Замоскорѣчья. Условія жизни убійственны: заработокъ доходитъ до 15—20 копѣекъ въ день; темныя коморки съ мокрыми отъ сырости стѣнами, со спертымъ воздухомъ, который изъ экономіи тепла никогда не вентилируется;

[1]) «Р. Вѣдомости» 1911 г., № 153.

въ нихъ живутъ, копошатся въ полумракѣ чахлые, озлобленные люди, все же хранящіе въ душѣ гордое сознаніе честной трудовой жизни. Трудъ безъ просвѣта, жизнь безъ надежды хотя бы на временное улучшеніе, на краткій отдыхъ, въ будущемъ—только леденящая перспектива лишиться своей грошовой работы—и все же люди цѣпляются за жизнь, не разучились смѣяться, хранятъ еще свое человѣческое достоинство...

Такой слой мучениковъ города характеренъ для каждаго большого центра, не только для Москвы. Но Хитровъ рынокъ съ его яркими и разнообразными, несмотря на внѣшнее однообразіе костюма и бытовыхъ условій, типами неразрывно связанъ со всѣмъ укладомъ московской жизни. Отличающая Москву широкая благотворительность создаетъ удобную почву для процвѣтанія многочисленной касты «бывшихъ людей», не несущихъ никакого труда и промышляющихъ исключительно милостыней и «щедротами». Хитровъ рынокъ, гдѣ средоточено большинство ночлежныхъ домовъ, царство «людей дна». Есть среди хитровцевъ темные люди, принадлежащіе къ одной изъ многочисленныхъ воровскихъ спеціальностей, но такихъ мало. Есть среди нихъ и свихнувшіеся интеллигенты, правда не въ такомъ большомъ количествѣ, какъ принято думать послѣ разсказовъ Горькаго, и даже «отставные аристократы», въ большинствѣ загубленные водкой, а иногда и странными противорѣчіями русской жизни. Главная же масса хитровцевъ—«стрѣлки», собирающіе милостыню, циркулирующіе по всѣмъ концамъ Москвы въ поискамъ за благодѣтелями и купцами, поминающими сродственниковъ и родителей. Исконное московское благочестіе позволяетъ нѣсколькимъ тысячамъ человѣкъ кормиться «даяніями».

Наиболѣе предпріимчивые и обладающіе «приличнымъ» костюмомъ хитровцы занимаются коммерціей: торгуютъ у Ильинскихъ воротъ порнографическими изданіями, для приличія продавая книги или шнурки; торгуютъ стаканами и бритвами «по случаю», сбывая падкимъ до случайныхъ покупокъ втридорога. Но истинный «принципіальный» хитровецъ не ищетъ работы, чувствуя къ регулярному труду непреодолимое отвращеніе. Бытъ Хитрова рынка довольно блѣденъ. Товарищеская солидарность всегда регулируется личными интересами. Неустойчивость этическихъ принциповъ исключаетъ всякіе «категорическіе императивы» и оцѣнка поступка связана всегда съ его послѣдствіями. «Стянуть» и попасться—глупо; «стянуть» у своего брата рискованно, — изобьютъ, да и славы мало, но стянуть у своего же хитровца, не пользующагося общественными симпатіями, и не попасться—«ловко».

На Хитровомъ рынкѣ, особенно въ послѣдніе годы, намѣчаются крупныя реформы по питейной части: водка, какъ слишкомъ дорогой продуктъ, вытѣсняется «ханжой» — смѣсью воды и денатурированнаго спирта. У «ханжи» есть, кромѣ дешевизны, то великое преимущество, что ее, сообразно съ финансами и потребностями минуты, можно доводить до любой крѣпости...

Хитровскіе люди по-своему любятъ Москву, потому что нигдѣ нѣтъ такого удобнаго поприща для «стрѣльбы», и очень неохотно разстаются

со столицей. Даже удаленные администраціей по этапу упорно возвращаются обратно. По словамъ аборигеновъ, теперь на Хитровкѣ стало строже и нѣтъ прежняго простора, а когда-то это былъ идейный и дѣловой центръ для темнаго люда всей Россіи, подобно тому, какъ Нижній-Новгородъ былъ резиденціей «зимогоровъ», т.-е. волжской голытьбы, кормящейся вокругъ навигаціи.

Здѣсь легко было достать «глаза», т.-е. фальшивый паспортъ, найти нужныхъ людей, въ богатой Москвѣ скорѣе можно было оборудовать «фартовое дѣло». Но въ наше время, по словамъ хитровскихъ старожиловъ, Хитровка безусловно переживаетъ полосу упадка, и хитровскіе интеллигенты объясняютъ это результатомъ «реакціи, давящей страну...»

Такова теперешняя Москва, такая же своеобразная, какъ и сто лѣтъ тому назадъ. Нужно думать, что теперь московская жизнь переживаетъ переходную полосу: предстоитъ или отказъ отъ самобытности и поспѣшный и унылый путь къ шаблону европейскаго дѣлового города,— или же выработка новыхъ формъ бытія и сознанія, вырастающихъ на почвѣ обособленности русской культуры.

Тутъ мы подходимъ вплотную къ границамъ историческаго предвидѣнія, за которыми начинаются гаданіе и область субъективныхъ пожеланій, но, думается, Москва пойдетъ по второму пути. Правда, она неустанно сбрасываетъ свой древній обликъ, но и въ новизнѣ ея есть своеобразныя черты, складъ жизни и люди, и самая атмосфера города не такая, какъ вездѣ — и въ этомъ можно и хочется видѣть залогъ новаго культурнаго разсвѣта, предвѣщающаго обогащеніе человѣчества новыми данными опыта и обособленнаго историческаго пути!

Московскіе театры въ XIX вѣкѣ.

З. И. Шамуриной.

Малый театръ.

Среди вельможъ Екатерининской и Александровской поры былъ обычай имѣть въ своихъ дворцахъ и деревенскихъ усадьбахъ театры, гдѣ играли дворовые артисты. Въ 90-хъ годахъ XVIII столѣтія насчитывалось въ Москвѣ до 15-ти такихъ театровъ съ большими труппами, составленными изъ крѣпостныхъ «актеровъ» и «актерокъ». Эти театры существуютъ исключительно для увеселенія господъ и ихъ гостей. Актеры выступаютъ въ несложныхъ пьесахъ, принадлежащихъ творчеству доморощенныхъ балетмейстеровъ и драматурговъ. Въ 1805 году въ Москвѣ учреждается казенный театръ, въ составъ труппы котораго входятъ крѣпостные актеры и актрисы, купленные у мѣстныхъ любителей театра. Новый театръ ведется по образцу петербургскаго казеннаго, перенимаетъ отъ него и распредѣленіе труппы на амплуа, и репертуаръ, и всю постановку театральнаго дѣла. Основывая театръ въ Москвѣ, учредители его руководствовались тѣми же принципами, которые вызвали къ жизни с.-петербургскій казенный театръ. Театръ долженъ быть школой нравовъ, долженъ быть не только мѣстомъ пріятнаго развлеченія, но и общественно полезнымъ учрежденіемъ. Но московская публика долгое время продолжаетъ смотрѣть на театръ по старому, какъ на мѣсто утонченныхъ забавъ, на актеровъ—какъ на одну изъ разновидностей крѣпостной челяди—нѣчто въ родѣ пѣсельниковъ и плясуновъ, существующихъ для увеселенія господъ. Постепенно этотъ взглядъ мѣняется: московскій казенный театръ съ первыхъ шаговъ своего существованія гораздо серьезнѣе, чѣмъ владѣльцы частныхъ театровъ, относится къ выбору пьесъ и къ ихъ исполненію. Ставятся легкія комедіи, передѣлки трагедій западныхъ авторовъ XVII и XVIII вѣковъ и сентиментальныя драмы изъ русской «народной» жизни, въ родѣ «Лиза», «Рекрутскій наборъ» и др.

Въ продолженіе всей первой четверти XIX вѣка московскій театръ, подобно петербургскому, остается не всегда удачной копіей французскаго.

Мало самостоятельнаго въ репертуарѣ и въ напыщенной ложно-классической манерѣ игры. Въ сезонъ 1818—19 г. въ Петербургѣ съ большимъ успѣхомъ проходитъ драма Виктора Дюканжа: «30 лѣтъ, или жизнь игрока», надолго утвердившаяся въ русскомъ репертуарѣ. Это была крикливая, бьющая по нервамъ французская мелодрама, упрочившая на русской сценѣ этотъ родъ драматическаго искусства. Къ этому же времени начинаютъ процвѣтать и водевили, эти, по выраженію Гоголя, «совершенныя отступленія отъ природы».

Водевили были въ подавляющемъ большинствѣ передѣлками съ французскаго. Но этотъ видъ драматической литературы, такъ привившійся во Франціи, бойкій и остроумный у себя на родинѣ, у насъ тяжелѣлъ, дѣлался скучнымъ, совершенно лишеннымъ и живости, и жизненности. Передѣлка иностранной пьесы на «русскіе нравы» обычно состояла въ замѣнѣ французскихъ именъ русскими и въ прибавленіи своихъ, иногда злободневныхъ, куплетовъ. Оцѣнку же мелодрамы лучше всего сдѣлать словами Гоголя: «Главное въ мелодрамахъ, — говоритъ онъ, — оглушить вдругъ чѣмъ-нибудь зрителя, хотя на одно мгновеніе, что сильнѣе бросается въ глаза: каторга, убійство. Ими можно испугать и произвести судорогу». Между тѣмъ ни одно лицо не возбуждаетъ участья, такъ какъ на сценѣ получаются не живые люди, а «какіе-то нехристи, люди не французы и не нѣмцы, Богъ знаетъ кто, какіе-то взбалмошные люди».

Правда, иногда ставились на сценѣ и произведенія западно-европейскихъ классиковъ—трагедіи Шиллера и Шекспира, комедіи Мольера. Но Шекспиръ шелъ въ московскихъ и въ другихъ русскихъ театрахъ въ переводахъ не съ подлинника, а съ французскихъ передѣлокъ. Мольера же не стѣсняясь передѣлывали на «русскіе нравы». Даже литераторы, какъ напримѣръ Н. Полевой, не видѣли ничего предосудительнаго въ такомъ свободномъ обращеніи съ лучшими произведеніями творчества. Въ свой переводъ «Гамлета», долго считавшійся лучшимъ русскимъ переводомъ, Полевой отъ себя вставлялъ цѣлыя выраженія, а «le malade imaginaire» Мольера былъ имъ беззастѣнчиво передѣланъ,—приспособленъ къ условіямъ русской жизни.

Сообразно съ преобладающимъ характеромъ репертуара, существовала на тогдашней русской сценѣ и соотвѣтствующая ему манера игры, лишенная всякаго подобія естественности. Чѣмъ дальше отъ жизненной правды удалялась игра актера, тѣмъ совершеннѣе казалась она зрителямъ. Въ комедіи и водевилѣ старались давать шаржированныя, каррикатурныя фигуры, смѣшили публику чисто внѣшнимъ комизмомъ костюмовъ, грима, несообразныхъ движеній; въ мелодрамахъ и трагедіяхъ главной задачей было изобразить нечеловѣческія страсти, обуревающія героевъ, неукротимыхъ и въ благородныхъ дѣяніяхъ и въ преступленіяхъ. Выработались своеобразныя традиціи игры, отъ которыхъ не рѣшался отступить ни одинъ актеръ. По словамъ современника [1]), такія слова, какъ «любовь», «измѣна», «страсть», должны были говориться «не по-человѣчески, а вы-

[1]) Записки М. С. Щепкина.

крикивались такъ громко, какъ только доставало силъ въ человѣкѣ». Кончая какой-нибудь сильный монологъ, послѣ котораго актеръ долженъ былъ уходить со сцены, онъ удалялся за кулисы не иначе, какъ поднявъ кверху правую руку. Въ патетическихъ мѣстахъ принято было поднимать указательный палецъ; «блестящія фразы» говорились не собесѣднику по пьесѣ, а въ публику, съ выступленіемъ на авансцену. Всѣ эти факты, приводимые Щепкинымъ въ его запискахъ, относятся, правда, къ игрѣ провинціальныхъ актеровъ начала XIX вѣка, но игра артистовъ московскаго казеннаго театра этого времени едва ли многимъ отличалась: имъ негдѣ было научиться иной игрѣ, да и врядъ ли кому-нибудь изъ нихъ казалась ненормальной существующая постановка театральнаго дѣла. Въ большей части отданныя съ дѣтства въ театральныя школы, сами дѣти актеровъ, они плохо были знакомы, вступая на сцену, съ дѣйствительной жизнью и традиціонная напыщенная манера игры казалась имъ и прекрасной и единственно возможной. Мало образованные (на общее образованіе театральныя школы совершенно не обращали вниманія), мало культурные актеры того времени и неспособны были задумываться надъ серьезными вопросами сцены. Такъ было принято играть, какъ ихъ учили—значитъ такъ и надо играть. За нихъ думало, выбирало пьесы и распредѣляло роли попечительное начальство, титулованные директора, которыхъ боялась вся труппа, не исключая и премьеровъ.

Въ такой-то обстановкѣ выросъ и жилъ крупнѣйшій русскій артистъ начала вѣка Павелъ Степановичъ Мочаловъ (1800—1848)—первый изъ той славной плеяды артистовъ Московскаго театра, которые подняли такъ высоко его художественное и общественное значеніе. Родился Мочаловъ въ актерской семьѣ; его отецъ, какъ предполагаютъ [1]), перешелъ въ казенный театръ изъ крѣпостной труппы Демидовыхъ. Мальчика рано стали учить сценическому искусству—первымъ преподавателемъ его былъ отецъ, довольно талантливый, но малоумѣлый актеръ, выступавшій, какъ большинство актеровъ того времени, въ комедіяхъ, трагедіяхъ и въ операхъ. Игра его ничѣмъ не отличалась отъ игры его сотоварищей—въ ней была та же напыщенность, та же заученность пріемовъ. Въ 1817 году молодому Мочалову данъ былъ дебютъ, и скоро онъ сдѣлался любимцемъ московской публики. Потомъ его стали называть геніальнымъ. Природныя данныя Мочалова, по словамъ современниковъ, были дѣйствительно необыкновенны: у него было выразительное лицо, красивая фигура и богатый голосъ съ безконечнымъ разнообразіемъ оттѣнковъ. Къ тому же онъ обладалъ огромнымъ сценическимъ темпераментомъ и рѣдкой способностью къ вдохновенію, къ яркому воплощенію изображаемаго лица. Но лишенный настоящей школы, малокультурный—онъ не умѣлъ управлять природнымъ геніемъ Когда его осѣняло вдохновеніе, онъ игралъ изумительно, заставлялъ зрительный залъ то замирать въ восторгѣ, то разражаться бурей аплодисментовъ. Онъ дѣлалъ съ толпой, что хотѣлъ, былъ «какъ Богъ»—по выраженію директора театровъ Шаховского [1]). Но только минутами. На слѣ-

[1]) Варнеке. Исторія русскаго театра. Ч. II.

дующій день, иногда въ той же пьесѣ, Мочаловъ былъ совсѣмъ плохъ, оставался холоднымъ и оставлялъ безучастными зрителей. Правда и то, что ему не приходилось выбирать роль по душѣ. Ему назначали часто совсѣмъ не подходящія къ свойствамъ его дарованія роли. По волѣ начальства онъ долженъ былъ напримѣръ выступить въ роли Чацкаго, хотя чувствовалъ, что къ ней не подходитъ; «я никогда подобныхъ ролей не игралъ и не умѣю играть», говоритъ онъ, высказывая опасенія, что можетъ испортить дивное произведеніе Грибоѣдова. Мочаловъ не оставилъ послѣ себя школы, вокругъ него процвѣтала все та же манера игры. Самъ онъ игралъ иначе, умѣлъ быть на сценѣ и жизненнымъ и правдивымъ, но едва ли дѣлалъ это сознательно. По отзывамъ современниковъ—когда онъ старался, онъ игралъ хуже, съ большой натянутостью. У него, этого «генія по инстинкту», не было никакихъ теорій сценическаго искусства. Искренней и правдивой дѣлалъ его игру колоссальный талантъ, а не стараніе, не тщательная работа надъ ролью, не стремленіе быть на сценѣ простымъ и не театральнымъ.

Другому суждено было вывести московскую сцену на славный и широкій путь серьезнаго репертуара и реализма въ игрѣ. Михаилъ Семеновичъ Щепкинъ (1788—1863 г.) первый «создалъ правду на русской сценѣ», первый понялъ, что «сцена не любитъ мертвечины, ей подавай живого человѣка». Родился Щепкинъ въ семьѣ крѣпостного человѣка гр. Волькенштейна. Въ немъ рано проснулась любовь къ театру и, еще мальчикомъ участвуя въ домашнихъ и школьныхъ спектакляхъ, Щепкинъ неоднократно заслуживалъ похвалы мѣстныхъ любителей театра. Въ 1805 году въ Курскѣ онъ случайно получилъ возможность выступить съ настоящими актерами. Его игра понравилась публикѣ и съ тѣхъ поръ Щепкинъ постоянно замѣняетъ запившихъ или заболѣвшихъ актеровъ. Черезъ 3 года онъ окончательно поступаетъ въ труппу, кочуетъ изъ города въ городъ, вездѣ пользуясь большими симпатіями публики, пока наконецъ въ 1823 году не получаетъ приглашенія дебютировать «на Московскомъ казенномъ театрѣ». Онъ выступаетъ въ Москвѣ уже зрѣлымъ человѣкомъ съ богатымъ жизненнымъ опытомъ, съ запасомъ наблюденій, съ глубокимъ знаніемъ русской жизни,—онъ зналъ ее, по собственнымъ словамъ: «отъ дворца и до лакейской» и самое важное,—съ опредѣленными взглядами на то, чѣмъ должно быть сценическое искусство. Взгляды эти выработались у Щепкина еще въ бытность его провинціальнымъ актеромъ.

Въ началѣ своей артистической карьеры Щепкинъ игралъ, слѣдуя традиціямъ того времени: шумно, крикливо, съ совершенно ненужными и неестественными жестами. Въ 1810 году ему удалось видѣть на одномъ любительскомъ спектаклѣ большого знатока и любителя суеты кн. П. В. Мещерскаго, который игралъ, не пуская въ ходъ ни одного изъ обязательныхъ по мнѣнію тогдашнихъ артистовъ пріемовъ. Сначала Щепкину показалось, что князь просто-на-просто «руками дѣйствовать не умѣетъ», что никакого искусства въ его игрѣ нѣтъ, тѣмъ болѣе, что «смѣшно сказать, говоритъ онъ просто, такъ, какъ всѣ говорятъ». Но какъ же

Фото-тинто-гравюра Т-ва „Образование"

ПОРТРЕТЪ АРТИСТА ПАВЛА СТЕПАНОВИЧА МОЧАЛОВА. († 1848 Г.)

Фото-тинто-гравюра Т-ва „Образование"

ПОРТРЕТЪ АРТИСТА МИХАИЛА СЕМЕНОВИЧА ЩЕПКИНА. (1788–1863 Г.)

былъ пораженъ юноша, когда въ дальнѣйшемъ убѣдился, что только одинъ князь создаетъ типъ, что онъ одинъ умѣетъ передавать зрителямъ переживанія дѣйствующаго лица. Послѣ долгихъ обсужденій и колебаній Щепкинъ пришелъ къ выводу, что надо стараться играть по методу Мещерскаго, т.-е. производить на зрителей такое впечатлѣніе, словно актеръ не играетъ, а живетъ на сценѣ. Съ этого времени онъ самъ начинаетъ такъ играть и убѣждается, что это трудно, что нужно очень много работать, готовиться къ каждой роли, принимать во вниманіе всѣ особенности изображаемаго лица. Но Щепкина не испугала необходимость большой работы—въ концѣ концовъ онъ добился своего и въ первыхъ же выступленіяхъ на казенной сценѣ поражалъ публику жизненной правдой создаваемыхъ имъ сценическихъ образовъ. Слабъ былъ только матеріалъ, изъ котораго приходилось создавать эти образы,—малосодержательные водевили, гдѣ приходилось изображать то дамасскаго пашу, то повара Суфле, то героя арабскихъ сказокъ. Щепкинъ не могъ не понимать, что талантъ его тратится на мелочи, онъ остро чувствовалъ недостатокъ такихъ произведеній, которыя дали бы ему возможность осуществить на дѣлѣ и укрѣпить на русской сценѣ свои теоретическіе взгляды на игру. Онъ очень любилъ Мольера, охотно бралъ для своихъ бенефисовъ его комедіи. Еще въ началѣ 30-ыхъ годовъ лучшей ролью его репертуара считалась роль Арнольфа въ «Школѣ Женщинъ»,—но все же мечталъ выступить въ настоящей русской комедіи, сыграть роль живого, вполнѣ русскаго человѣка. Понятно, съ какимъ восторгомъ привѣтствовалъ Щепкинъ появленіе комедій Гоголя, особенно «Ревизора», съ представленія котораго, по его собственному признанію, для него началась новая жизнь. Послѣ появленія «Ревизора» въ 1837 году особенно ясно понялъ Щепкинъ, какъ бѣденъ русскій репертуаръ, какъ ничтожны по своему содержанію игравшіяся до сихъ поръ пьесы, и понялъ еще, что русскіе артисты, воспитанные на водевиляхъ и мелодрамахъ, мало пригодны для исполненія серьезной, «полной правды и злости» комедіи. Да и ему самому только путемъ долгой и напряженной работы удалось овладѣть ролями нарождающагося національнаго репертуара. По крайней мѣрѣ, роль Фамусова вырабатывалась имъ постепенно и только спустя много времени послѣ первой постановки онъ достигъ въ ней совершенства.

Чувствуя, что старые артисты мало годятся для новаго, такъ полюбившагося ему репертуара, Щепкинъ съ особенной любовью и заботливостью начинаетъ относиться къ молодымъ актерамъ, къ ученикамъ театральной школы. Имъ онъ развиваетъ свои взгляды на сценическое искусство, на должное отношеніе къ нему артистовъ; учитъ ихъ играть просто и естественно, работать безъ устали «надъ природнымъ дарованіемъ». «Что же достается даромъ,—пишетъ онъ любимому своему ученику С. В. Шумскому,—и что бы значило искусство, если бы оно доставалось безъ труда. Пользуйся случаемъ, трудись, разрабатывай Богомъ данныя способности по крайнему своему разумѣнію»... «влѣзъ такъ сказать въ кожу дѣйствующаго лица, изучай хорошенько его общественный бытъ, его образованье, его особенныя идеи, если онѣ есть, и даже не

упускай изъ виду общества его прошедшей жизни». Постоянно повторялъ Щепкинъ, что, тщательно изучивъ роль, можно создать на сценѣ настоящее живое лицо, а не «взбалмошныхъ людей, не имѣющихъ видной физіогноміи» (слова Гоголя о герояхъ мелодрамы), что только большая работа дѣлаетъ человѣка артистомъ, а отнюдь не подражанье образцамъ, не копированье учителя. «Нельзя научить хорошо произносить тѣ или другія слова», говорилъ онъ. «Я скажу, можетъ быть, и хорошо, но по-своему»,—отвѣчалъ Щепкинъ на просьбу ученика, «научите, какъ сказать»—«ты можешь сказать еще лучше, тоже по-своему; у всякаго человѣка есть своя манера, присущая только ему». Совѣтуя другимъ учиться, Щепкинъ до глубокой старости учился и самъ; жизнь для него, по свидѣтельству С. Т. Аксакова, и внѣ театра была постоянной школой искусства; вездѣ онъ находилъ что-нибудь замѣтить, чему-нибудь научиться. Онъ былъ въ дружескихъ отношеніяхъ съ лучшими людьми своего времени—Аксаковыми, Грановскимъ, Бѣлинскимъ; много читалъ о каждой пьесѣ, въ которой долженъ былъ играть, постоянно совѣтовался съ знатоками сценическаго дѣла.

Говоря о Щепкинѣ, нельзя не упомянуть и еще объ одной его заслугѣ передъ русскимъ театромъ—объ его постоянныхъ заботахъ объ ансамблѣ. Онъ первый изъ московскихъ актеровъ понялъ, что пьеса только тогда можетъ производить сильное, цѣльное впечатлѣніе, когда игра всѣхъ дѣйствующихъ лицъ направлена къ одной общей цѣли—къ рельефной передачѣ авторскаго замысла. Злѣйшимъ врагомъ успѣха пьесы Щепкинъ считалъ привычку первыхъ персонажей выдвигать свою роль, выявлять ея выгодныя стороны часто въ ущербъ другимъ исполнителямъ, а слѣдовательно и общему ходу спектакля.

Неутомимая энергія Щепкина въ дѣлѣ обновленія московской сцены не могла не принести скорыхъ плодовъ. Уже въ концѣ 30-хъ годовъ начинаетъ сказываться разница между исполненіемъ серьезныхъ пьесъ артистами петербургской и московской труппъ. Еще не отвыкшіе отъ старой манеры петербургскіе актеры, за исключеніемъ Сосницкаго, болѣе чѣмъ слабо справились съ «Ревизоромъ»; въ Москвѣ же онъ прошелъ съ успѣхомъ и съ каждымъ новымъ представленіемъ этотъ успѣхъ возросталъ.

Репертуаръ московскаго казеннаго театра въ 30-хъ и 40-хъ годахъ былъ и разнообразнѣе, и нѣсколько самостоятельнѣе репертуара предыдущихъ десятилѣтій. Составляется онъ теперь не только изъ переводно-передѣлочныхъ пьесъ. На ряду съ послѣдними ставятся и оригинальныя русскія произведенія—ультра-патріотическія пьесы Н. Кукольника и Н. Полевого: «Рука Всевышняго отечество спасла», «Купецъ Иголкинъ», «Скопинъ-Шуйскій» и т. д. Эти трескучія трагедіи, дѣйствующія лица которыхъ кстати и не кстати заявляютъ о своей бурной и пламенной любви къ отечеству, были своеобразнымъ отзвукомъ проникшаго къ намъ съ Запада романтизма.

Менѣе важную часть репертуара составляютъ водевили и комедіи, начиная съ 30-хъ годовъ уже не только переводные. Въ репертуаръ входятъ: «Горе отъ ума», «Ревизоръ», «Женитьба» и мелкія пьесы Гоголя.

Публика видитъ на сценѣ живыхъ, хорошо знакомыхъ ей людей: московское барство—въ «Горѣ отъ ума», чиновниковъ и кущовъ—въ пьесахъ Гоголя. И сообразно съ новымъ характеромъ репертуара, должна была измѣниться игра и взгляды на нее публики. Если какой-нибудь, никогда не жившій, Уголино (герой трагедіи того же названія) могъ говорить нараспѣвъ съ поднятой кверху рукой, то какъ изумился бы зритель, какъ искренно вознегодовалъ бы онъ, увидавъ, что такъ ведетъ себя на сценѣ большой московскій баринъ Фамусовъ или одинъ изъ гоголевскихъ чиновниковъ. Въ водевиляхъ и комедіяхъ выступаютъ по большей части молодые артисты, не искушенные въ тонкостяхъ прежней сложной и напыщенной манеры. Они со вниманіемъ слушаютъ слова Щепкина о томъ, что самое важное для актера быть на сценѣ правдивымъ и естественнымъ, что театръ—нужное для общества дѣло, требующее отъ актера благоговѣйнаго и серьезнаго отношенія, что нужно самостоятельно творить, не подражая образцамъ. Всѣ теоріи Щепкина его ученики примѣняютъ на дѣлѣ и, ставши впослѣдствіи въ первые ряды труппы, передаютъ завѣты стараго актера молодому поколѣнію...

Съ 50-хъ годовъ начинается самая блестящая полоса въ жизни московскаго Малаго театра. Драматическая труппа въ 1840 г. была переведена въ бывшій домъ Варгина (теперешній Малый театръ) и окончательно отдѣлена отъ оперы и балета—оставшихся въ Большомъ. Великолѣпный подборъ артистовъ, серьезно и толково относящихся къ дѣлу, хорошій репертуаръ, составленный въ преобладающемъ большинствѣ изъ вполнѣ литературныхъ, содержательныхъ пьесъ, внимательныя постановки,—все это даетъ возможность Малому театру въ продолженіе нѣсколькихъ десятилѣтій заслуженно считаться лучшей русской сценой. Эта полоса въ жизни московскаго театра тѣсно связана съ литературной дѣятельностью Островскаго. Малый театръ былъ однимъ изъ немногихъ театровъ, рано начавшихъ ставить пьесы Островскаго, воплощать на сценѣ образы, созданные имъ. Зато Островскій своими произведеніями далъ возможность многимъ лучшимъ артистамъ найти свое настоящее призваніе—исполнителей серьезной бытовой драмы.

Первой пьесой Островскаго, поставленной Малымъ театромъ, была представленная въ 1853 году комедія «Не въ свои сани не садись». Театральное начальство долго не рѣшалось допустить ее къ постановкѣ: смущали герои—безнравственный дворянинъ и купецъ. Но среди артистовъ и публики было много разговоровъ и толковъ о новой пьесѣ, всѣмъ хотѣлось видѣть ее поскорѣе на сценѣ. Начальство уступило—комедія была поставлена и прошла съ огромнымъ успѣхомъ. До конца сезона она давалась почти ежедневно при полномъ театрѣ. Много восторговъ вызвала пьеса, но не меньше ихъ выпало на долю до сихъ поръ не слишкомъ извѣстнаго—исполнителя роли Русанова—Садовскаго. Провъ Михайловичъ Садовскій (1818—1872 г.) получилъ, благодаря стараніямъ Щепкина, приглашеніе дебютировать въ 1839 году на казенной сценѣ. Принятый на роли комиковъ и простаковъ, онъ долгое время долженъ былъ

выступать въ водевиляхъ. Лучшія роли въ комедіяхъ все еще исполнялись Щепкинымъ и молодому актеру было бы трудно конкурировать съ нимъ. Первой крупной ролью Садовскаго въ оригинальной русской комедіи была роль Осипа въ Ревизорѣ, сыгранная имъ мастерски и съ большимъ успѣхомъ. Садовскій понялъ размѣръ и характеръ своего таланта и, когда появились пьесы Островскаго, горячо привѣтствовалъ ихъ. Настоящая русская бытовая комедія—съ типично-московскими лицами—это было какъ разъ то, о чемъ онъ мечталъ для себя. Появленіе пьесъ Островскаго вызвало расколъ въ средѣ артистовъ Малаго театра. Молодежь, воспитанная въ традиціяхъ реализма на сценѣ, во главѣ съ Садовскимъ, сейчасъ же встала на сторону молодого драматурга. Вынужденные до сихъ поръ выступать или въ второстепенныхъ роляхъ комедіи, они, наконецъ, находили пьесы по душѣ, могли браться за крупныя, отвѣтственныя роли. Впереди артистовъ, недовольныхъ вторженіемъ на сцену пьесъ Островскаго—слишкомъ бытовыхъ, слишкомъ житейскихъ по ихъ мнѣнію—очутился старикъ Щепкинъ. Ему, человѣку другой эпохи, другу Бѣлинскаго и Грановскаго,—бытовыя комедіи Островскаго казались грубыми, неэстетичными, оскорбляющими художественное чувство и исполнителей и публики. Впослѣдствіи онъ примирился съ новымъ теченіемъ, даже самъ выступилъ въ Нижнемъ на ярмаркѣ въ роли Любима Торцова,—одной изъ лучшихъ ролей Садовскаго.

Сценическая дѣятельность и слава послѣдняго тѣсно связаны съ творчествомъ Островскаго. Рѣдкая пьеса шла безъ его участія; имъ создана цѣлая галлерея типовъ дореформенныхъ чиновниковъ и замоскворѣцкихъ купцовъ. Разсказываютъ, что за мастерское изображеніе купцовъ онъ неоднократно получалъ благодарность отъ живыхъ «Китъ Китычей» [1]). Въ созданныхъ имъ типахъ они узнавали себя. Послѣ смерти Садовскаго многія комедіи Островскаго надолго сходятъ со сцены. Перестаютъ ставить «Свои люди сочтемся», «Бѣдность не порокъ», «Доходное мѣсто», «Горячее сердце», такъ какъ не находится исполнителей на главныя роли въ этихъ пьесахъ. Чаще и охотнѣе всего выступалъ Садовскій въ комедіяхъ Островскаго, но это не мѣшало ему великолѣпно исполнять крупныя роли и въ пьесахъ другихъ русскихъ писателей. Садовскій былъ неподражаемымъ Расплюевымъ въ «Свадьбѣ Кречинскаго», хорошимъ Ананіемъ въ «Горькой судьбинѣ». Онъ игралъ въ «Женитьбѣ» и въ «Игрокахъ», а когда начали ставиться на сценѣ Малаго театра пьесы Тургенева—его большой бытовой талантъ и здѣсь нашелъ себѣ примѣненіе. Вотъ какъ отзывается объ игрѣ Садовскаго одинъ изъ его современниковъ: «У другихъ актеровъ была превосходная, мѣстами геніальная игра, исполненіе, полное правды, жизни, а Садовскій на сценѣ не игралъ, а жилъ» [2]).

Постановка комедіи «Не въ свои сани не садись» доставила извѣстность и Сергѣю Васильевичу Васильеву (1827—1862 г.). До того мало выдѣлявшійся водевильный комикъ—послѣ исполненія роли Вани Бо-

---

[1]) Ив. Ивановъ. «А. Н. Островскій».

[2]) А. Стаховичъ. Клочки воспоминаній. «Русская Мысль» за 1897 г. № 11.

родкина онъ сразу становится въ ряды лучшихъ артистовъ Малаго театра. Васильевъ потомъ выступалъ съ большимъ успѣхомъ въ роли Хлестакова, былъ прекраснымъ и своеобразнымъ исполнителемъ роли Тихона Кабанова («Гроза») и до своей ранней смерти пользовался большими симпатіями московской публики. Онъ умеръ 35 лѣтъ, не успѣвшій развить своего большого комическаго таланта, но и за это короткое время сумѣлъ создать нѣсколько яркихъ сценическихъ образовъ.

Одной изъ наиболѣе даровитыхъ исполнительницъ женскихъ ролей въ пьесахъ Островскаго была Любовь Павл. Никулина-Косицкая (1829—1868 г.), происходившая изъ крѣпостныхъ крестьянъ и хорошо знавшая русскую жизнь. Первое время по поступленіи на Императорскую сцену ей приходилось выступать въ самыхъ разнообразныхъ пьесахъ. На ряду съ ролями классическаго репертуара она играла и въ мелодрамахъ. Никулина-Косицкая была одной изъ тѣхъ артистокъ, которыя съ восторгомъ встрѣтили появленіе первыхъ произведеній Островскаго.

Критика того времени съ большой похвалой отзывается объ исполненіи ею ролей: Катерины («Гроза»), Груши («Не такъ живи, какъ хочется») и другихъ. Хорошей Варварой въ «Грозѣ» и Липочкой въ «Свои люди сочтемся» была В. В. Бороздина (1813—1866 г.).

Названные артисты изъ числа тѣхъ, чья извѣстность или слава начинается съ выступленія въ пьесахъ Островскаго. Кромѣ нихъ Островскій нашелъ среди молодой части труппы 50-хъ годовъ и еще цѣлый рядъ добросовѣстныхъ и часто талантливыхъ исполнителей для дѣйствующихъ лицъ своихъ комедій. Они охотно переходили отъ выступленія въ мелодрамахъ и водевиляхъ къ выступленію въ болѣе близкой, болѣе понятной имъ русской бытовой комедіи.

Холоднѣе своихъ товарищей по труппѣ отнесся къ творчеству Островскаго одинъ изъ крупныхъ артистовъ 50-хъ и 60-хъ годовъ Сергѣй Васильевичъ Шумскій (1821—1878 г.), ученикъ Щепкина. Это типъ новаго «послѣщепкинскаго» актера, обязаннаго своимъ успѣхомъ не природнымъ дарованіямъ, а исключительно своимъ усиліямъ, напряженной и вдумчивой работѣ. Артистъ безъ опредѣленнаго амплуа, обладавшій удивительной способностью вполнѣ перевоплощаться, Шумскій одинаково удачно справлялся и съ комическими и съ драматическими ролями. Свою карьеру онъ началъ съ ролей свѣтскихъ молодыхъ людей въ мелодрамахъ, потомъ часто выступалъ въ роляхъ комическихъ стариковъ и вездѣ пользовался большимъ успѣхомъ. Когда въ репертуаръ входятъ оригинальныя русскія комедіи, Шумскій и въ нихъ находитъ примѣненіе своимъ артистическимъ силамъ. Поражаетъ разнообразіе игранныхъ имъ ролей. Съ одинаковымъ успѣхомъ выступаетъ онъ въ Жадовѣ («Доходное мѣсто») и въ Аркашкѣ Счастливцевѣ («Лѣсъ»), въ Кречинскомъ («Свадьба Кречинскаго») и въ Кочкаревѣ («Женитьба»). Предложенное имъ толкованіе послѣдней роли на долгое время стало традиціоннымъ. Шумскій былъ однимъ изъ лучшихъ Хлестаковыхъ и, какъ ни противоположны эти роли,— не худшимъ Чацкимъ, и въ то же время считался лучшимъ послѣ Щепкина сценическимъ истолкователемъ Мольера. Всю свою тридцатилѣтнюю

сценическую карьеру онъ неизмѣнно пользовался любовью москвичей, поражая зрителей тщательной продуманностью, изящнымъ исполненіемъ деталей каждой взятой на себя роли.

Говоря о молодыхъ артистахъ 50-ыхъ годовъ, нельзя не упомянуть стоявшаго одиноко въ тогдашней труппѣ Малаго театра Ивана Васильевича Самарина (1817—1888 г.). Онъ не увлекался, подобно своимъ сотоварищамъ нарождающейся бытовой комедіей: воспитанный на мелодрамахъ, находящійся подъ вліяніемъ французскихъ артистовъ, пользовавшихся большимъ успѣхомъ въ Москвѣ 40-ыхъ годовъ, онъ спеціализировался на «благородныхъ» роляхъ героевъ мелодрамы и трагедіи. Фердинандъ въ «Коварствѣ и любви», Мортимеръ въ «Маріи Стюартъ», Маркизъ Поза въ «Донъ-Карлосѣ»—лучшія роли его молодости. Съ годами онъ перешелъ на амплуа «père noble»; какъ и прежде, преобладающей чертой его исполненія было благородство интонацій и позъ, внѣшнее изящество и вмѣстѣ съ тѣмъ отсутствіе яркаго темперамента, отсутствіе захвата въ игрѣ.

На ряду съ молодыми артистами, воспитанными Щепкинымъ въ новыхъ традиціяхъ, твердо усвоившими принципы реализма въ игрѣ, доживаютъ свой вѣкъ въ Маломъ театрѣ и старые «трагики» ложно-классической школы, играющіе по завѣтамъ прошлаго. Съ негодованіемъ смотрятъ они на то, что дѣлается теперь въ театрѣ, сторонятся молодежи и развѣ только въ мелодрамахъ смѣшиваются съ ней; высокую трагедію—«Уголино», по-старому истолкованнаго «Гамлета» и т. д. они играютъ въ собственномъ составѣ,—образуя изъ себя какую-то отдѣльную труппу въ труппѣ. Это забытые теперь Усачевъ, Нѣмчиновъ, Рыкалова и другіе...

Къ началу 60-ыхъ годовъ большая часть этихъ ветерановъ сцены сходитъ въ могилу, и въ исполненіе трагедій и мелодрамъ врывается съ молодыми исполнителями струя естественности и реализма. Старая школа игры, съ которой такъ боролся Щепкинъ, отходитъ теперь въ область исторіи.

Въ 60-ыхъ годахъ въ Москвѣ среди публики и части артистовъ возникаетъ увлеченіе занесенными изъ Петербурга, такъ называемыми «гражданскими» пьесами—въ большей части мало талантливыми попытками связать старую мелодраму съ «общественными» идеями и включить туда же бытовой элементъ. Тяжесть этого новаго репертуара выноситъ на своихъ плечахъ Шумскій. Онъ играетъ въ цѣломъ рядѣ пьесъ, стараясь хоть сколько-нибудь оживить малоинтересныя и ходульныя роли своимъ тонкимъ исполненіемъ. Часто ему удается это, но просвѣщенная часть публики и критика неодобрительно относятся къ его выступленіямъ въ не художественныхъ пьесахъ, горячо совѣтуютъ опять взяться за исполненіе классическаго репертуара. Подъ вліяніемъ театральной критики во главѣ съ Л. Н. Баженовымъ и художественныхъ вкусовъ самихъ артистовъ,—въ концѣ 60-ыхъ годовъ наступаетъ періодъ процвѣтанія на сценѣ Малаго театра классическаго репертуара — пьесъ Шекспира, Шиллера, Мольера и Кальдерона. Съ этого времени замѣчается интересное явленіе—

первоклассные артисты рѣшаются выступать въ второстепенныхъ Шекспировскихъ роляхъ. Примѣръ подалъ Шумскій, взявшійся въ полномъ расцвѣтѣ своей славы за роль Полонія въ «Гамлетѣ».

Въ эти годы сказывается существенная разница между направленіемъ петербургской казенной сцены и московскаго Малаго театра. Этотъ послѣдній или, вѣрнѣе, лучшіе изъ его артистовъ продолжаютъ строго хранить славныя традиціи своего театра, оберегаютъ его отъ тѣхъ новшествъ, которыя мало-по-малу овладѣваютъ Александринскимъ театромъ: въ Петербургѣ прочно входятъ въ репертуаръ не лишенныя остроумія, но не всегда пристойныя оперетки; серьезныя пьесы ставятся не слишкомъ часто, — только въ цѣляхъ разнообразія репертуара, но привыкшіе къ легкому жанру, отвыкшіе отъ большой работы надъ ролью, актеры не въ состояніи справляться съ такими пьесами; такъ, напримѣръ, поставленный въ 1871—72 г. «Лѣсъ», шедшій въ Москвѣ съ большимъ успѣхомъ, въ Александринскомъ театрѣ былъ проваленъ. Правда, по словамъ современника и «репертуаръ Малаго театра имѣлъ нѣсколько случайный характеръ и даже изобиловалъ пьесами невысокаго качества, а также удѣлялъ слишкомъ много мѣста и вниманія водевилю» [1]), но нельзя забывать, что Грибоѣдовъ, Гоголь и Островскій никогда не сходили съ репертуара, что не были забыты ни Шекспиръ, ни прочіе классическіе авторы. Ставилось и все лучшее, что давали тогдашніе русскіе драматурги: Ал. Толстой, Боборыкинъ, Потѣхинъ и другіе. Репертуаръ въ то время составлялся, благодаря бенефисной системѣ, отчасти самими артистами; съ согласія же бенефиціанта и автора инспекторъ репертура распредѣлялъ роли. Это участіе артистовъ въ выборѣ пьесъ и въ распредѣленіи ролей было хорошей стороной бенефисной системы. Понятно, что каждый бенефиціантъ выбиралъ пьесу изъ лучшихъ произведеній отечественной и западно-европейской драматургіи и приглашалъ къ участію наиболѣе талантливыхъ своихъ сотоварищей. Вредной стороной бенефисовъ, да и вообще всей тогдашней постановки дѣла, было большое количество новыхъ постановокъ: ихъ давали почти что каждую недѣлю; ставили большинство пьесъ съ 7—8 репетицій. Отъ такой спѣшности зависѣла нѣсколько небрежная, недопустимая съ точки зрѣнія теперешняго избалованнаго зрителя, постановка, часто грѣшившая противъ исторической правды и въ декораціяхъ, и въ костюмахъ, и въ аксессуарной части. Не было того ансамбля, къ которому мы теперь привыкли,—народныя сцены и игра второстепенныхъ или безсловесныхъ персонажей часто совершенно не соотвѣтствовала ни ходу пьесы, ни игрѣ главныхъ артистовъ. Случалось, что маленькія, но нужныя въ пьесѣ роли исполнялись настолько плохо, что вредили цѣлостности исполненія. Въ числѣ артистовъ, рядомъ съ «гигантами сцены», были слабые актеры, плохо умѣющіе держаться на сценѣ, смѣшные въ своихъ боярскихъ или испанскихъ и итальянскихъ костюмахъ. Иногда мало прорепетированная пьеса шла не гладко, съ паузами и непріятными шероховатостями,—кое-кто изъ актеровъ плохо зналъ роль,

[1]) «Русскія Вѣдомости» за августъ 1911 г. Ст. Н. Василича.

не продумывалъ ее, игралъ, какъ говорилось, «нутромъ». Но едва ли кто-нибудь изъ публики особенно замѣчалъ недочеты постановки—великолѣпная игра главныхъ актеровъ скрашивала все, дѣлала интересными даже незначительныя и малосодержательныя пьесы. Вообще въ тѣ годы интересы къ театру поддерживали въ публикѣ преимущественно артисты. Москвичамъ 70-хъ годовъ было кѣмъ любоваться: еще не сошли со сцены Самаринъ, Шумскій, Садовскій, Колосова, Медвѣдева, Васильева и комики стараго времени В. И. Живокини и С. П. Акимова; поражали своей яркой талантливостью молодыя артистки Никулина и Ѳедотова. Москва и особенно молодежь любила свой театръ и его дѣятелей, относилась къ нимъ съ трогательнымъ уваженіемъ, гордилась ими. «Бывало,—читаемъ мы въ воспоминаніяхъ московскаго старожила [1]),—встрѣтивъ на улицѣ кого-либо изъ корифеевъ сцены, не будучи лично знакомы съ ними, снимали шляпу и дружески раскланивались». Въ то время не было ни публичныхъ лекцій, ни чтеній, ни рефератовъ,—единственнымъ серьезнымъ, культурнымъ развлеченіемъ былъ театръ, а единственнымъ театромъ—драматическимъ—былъ въ Москвѣ Малый.

«Уютный по размѣрамъ, со скромной обстановкой онъ для многихъ былъ тогда близкимъ, своимъ, дорогимъ пріютомъ родного искусства» [2]), куда шли съ особеннымъ, радостнымъ чувствомъ, «какъ въ знакомый гостепріимный и культурный семейный домъ» [3]). Было нѣчто трогательное и въ отношеніи артистовъ—вѣрнѣе, лучшей части ихъ—къ своему театру. Въ то время (начало 70-ыхъ годовъ) драматическіе классы въ театральныхъ школахъ были въ большомъ забросѣ—ими завѣдывалъ кто-то изъ второстепенныхъ актеровъ. Вся тяжесть подготовки молодыхъ артистовъ легла не официально, конечно, на ихъ старшихъ товарищей. Добровольно они взяли на себя задачу совѣтами и примѣрами вырабатывать изъ молодежи серьезныхъ дѣльныхъ актеровъ, чтобы, переходя съ молодыхъ ролей, оставлять достойныхъ себѣ замѣстителей.

Артистка Васильева [4]) съ теплымъ чувствомъ вспоминаетъ, какъ заботливо относились къ ней и къ другимъ начинающимъ и Садовскій, и Шумскій, и Самаринъ. Каждый по-своему—одинъ добродушно-ворчливо, какъ Садовскій или Живокини, другой изысканно-вѣжливо, какъ Самаринъ—дѣлали указанія, поправляли, показывали. Говорятъ [5]), что особенно владѣла даромъ направлять на лучшій путь молодыя дарованія, давать имъ понятные на всю жизнь совѣты Н. С. Медвѣдева, когда-то блестящая премьерша труппы, переходившая въ 70-ыхъ годахъ на пожилыя роли.

Интересно, что впервые въ бенефисъ Медвѣдевой въ 1877 году въ «Эмиліи Галотти» выступила крупнѣйшая артистка 80-ыхъ годовъ М. Н. Ермолова. Медвѣдева поручила ей, въ то время скромной воспи-

---

[1]) «Русскія Вѣдомости» за 1911 г., № 189.

[2]) «Историческій Вѣстникъ» за 1909 г. № 7. Н. П. Шубинскаго. «Памяти Ленскаго».

[3]) «Русскія Вѣдомости» за 1911 г. № 189. ст. Василича.

[4]) Ежегодникъ Императорскихъ театровъ. 1909 г. т. I. Н. С. Васильева. «Отрывки изъ воспоминаній».

[5]) «Историческій вѣстникъ» 1909 г. № 7, ст. Шубинскаго.

Фото-тинто-гравюра Т-ва „Образованіе"

АРТИСТЪ МАЛАГО ТЕАТРА АЛЕКСАНДРЪ ПАВЛОВИЧЪ ЛЕНСКІЙ. († 1908 Г.)

танницѣ театральнаго училища, важную роль въ своемъ бенефисномъ спектаклѣ и не ошиблась въ своихъ ожиданіяхъ.

Какъ много достигли артисты Малаго театра, особенно въ сравненіи съ петербургскими, видно изъ того, хотя бы, что пишетъ Л. И. Вольфъ по поводу гастролей П. Садовскаго, Шумскаго и Ѳедотовой въ СПБ. въ 1870 году [1]): «пьесы Островскаго шли съ необыкновеннымъ ансамблемъ, невиданнымъ на нашей сценѣ. Глубокая обдуманность всѣхъ деталей, серьезное отношеніе къ дѣлу пріѣзжихъ артистовъ поражали зрителей, привыкшихъ къ неряшливому исполненію нашихъ артистовъ. Репетиціи пошли совсѣмъ иначе. Гости потребовали, чтобы всѣ актеры знали свои роли и думали бы не только о себѣ, но способствовали бы общему ходу пьесы. Замѣчанія эти не понравились нашимъ первымъ сюжетамъ, а еще болѣе главному режиссеру и начальнику репертуара».

Вѣроятно, требованіе думать не только о себѣ особенно не понравилось первымъ артистамъ Александринскаго театра. Въ то время среди нихъ было сильно развито обыкновеніе выбирать для своихъ бенефисовъ и вообще вводить въ репертуаръ пьесы съ выигрышными для нихъ ролями, не заботясь ни о содержательности ихъ, ни о прочихъ исполнителяхъ. Нерѣдко ставились пьесы, въ которыхъ главная роль была спеціально приспособлена для премьера или премьерши труппы, — явленіе Московскому театру совершенно незнакомое...

80-ые годы были трудной полосой въ жизни русскаго театра. Вмѣстѣ съ общимъ застоемъ въ литературѣ наступаетъ застой и въ области драмы. Почти не появляется новыхъ талантливыхъ пьесъ, хотя изготовляется ихъ ежегодно достаточное количество, такъ какъ создается особая профессія «писателей для театра». Но пьесы ихъ, имѣющія мало общаго съ литературными произведеніями, не даютъ ничего новаго, повторяютъ давно пройденные русской драмой «зады». «Трудно найти, пишетъ историкъ русскаго театра [2])—какое-либо драматическое положеніе въ пьесахъ этого періода, котор:е не было бы намѣчено въ достаточной полнотѣ въ пьесахъ предшествующаго періода».

«Неудивительно, что быстро возникаютъ трафареты и прочно установленные шаблоны, не только драматическихъ пріемовъ, но даже фабулъ и персонажей». Подобно журналистикѣ драмы того времени откликаются на злободневныя темы, слѣдуя за газетами, говорятъ о положеніи незаконнорожденныхъ, о правахъ оскорбленной жены и т. д., часто облекаютъ въ драматическую форму содержанье нашумѣвшаго судебнаго процесса. На ряду съ этимъ усиливается и зависимость русской драмы отъ западноевропейскихъ образцовъ. Не рѣдки произведенія съ «заимствованнымъ» сюжетомъ, попросту говоря передѣлки, нѣчто въ родѣ прежнихъ переложеній «на русскіе нравы». Этого рода драматургія быстро отзывается на всякое новое направленіе въ русскомъ обществѣ. Въ періодъ усилившагося народническаго движенія возникаютъ пьесы изъ народной и рабочей жизни, въ

---

1) Приведено у Варнеке. «Исторія русскаго театра», ч. II-я.

2) Варнеке. «Исторія русскаго театра», ч. II.

родѣ хорошо извѣстныхъ въ провинціи пьесъ Карпова «Рабочая слободка» или «Шахта Георгія» и др. Когда возникаетъ интересъ къ родной старинѣ, большая часть драматурговъ берется за историческія темы, беря за образецъ хроники Островскаго или произведенія западной литературы.

Понижается въ эти годы и уровень артистическихъ силъ. Къ концу 70-хъ годовъ драматическіе классы при театральныхъ училищахъ были уничтожены. Между тѣмъ нужно было заполнять освобождающіяся въ казенныхъ труппахъ вакансіи. Предложенія явились со стороны артистовъ провинціальныхъ и любительскихъ сценъ. Нужно имѣть въ виду, что въ 60-хъ и 70-хъ годахъ въ Москвѣ были очень распространены любительскіе кружки. Какъ извѣстно, въ то время существовала въ столицахъ монополія казенныхъ театровъ. Лишенныя возможности устроить настоящій театръ, частныя лица, интересующіяся драматическимъ искусствомъ, соединяютъ театры съ клубами, «укрываютъ спектакли отъ преслѣдованій монополіи названіемъ семейныхъ вечеровъ», составляютъ кружки любителей драматическаго искусства. Дѣятельность такихъ кружковъ носитъ вполнѣ дилетантскій характеръ: большая часть членовъ относится къ спектаклямъ, какъ къ забавѣ, не учитъ ролей, не желаетъ посѣщать репетицій. Играютъ «съ кондачка», выбирая пьесы полегче, приспособляя ихъ только къ условіямъ сцены и всей небогатой театральной обстановки. Несмотря на всѣ крупные недостатки постановки, любительскіе спектакли все же посѣщались публикой. Сначала влечетъ только любопытство, потомъ къ актерамъ-любителямъ привыкаютъ, во многихъ изъ нихъ находятъ большія дарованія и даже нѣкоторое умѣнье играть. Вотъ такими-то любимцами публики изъ артистовъ любительскихъ и клубныхъ сценъ принуждены заполнять освобождающіяся у нихъ амплуа Императорскіе театры. Правда, многіе изъ бывшихъ любителей оказались людьми талантливыми, но мало кто изъ нихъ умѣлъ освободиться отъ вреднаго для всякаго серьезнаго дѣла дилетантства. Островскій, назначенный въ 1886 году начальникомъ репертуара Московскихъ Императорскихъ театровъ и завѣдующимъ театральными училищами, ясно видѣлъ вредное вліяніе проникновенія любительскаго элемента на Императорскія сцены и горячо ратовалъ за открытіе вновь драматическихъ классовъ съ новой расширенной программой, имѣющей цѣлью подготовку знающихъ и работающихъ артистовъ. Островскій мечталъ внести много новаго въ Малый театръ—ему хотѣлось, напримѣръ, упрочить хорошій, серьезный репертуаръ, внести больше тщательности въ постановкѣ,—но осуществить все задуманное ему не удалось. Не прошло и года послѣ назначенія его во главѣ московскихъ театровъ—какъ давно мучившая болѣзнь сломила его. Послѣ Островскаго начальство Малаго театра гораздо больше заботится о количествѣ, чѣмъ о качествѣ постановокъ; думаетъ привлекать публику новизной пьесъ, частой смѣной ихъ, мало заботясь о литературныхъ достоинствахъ. Напримѣръ, въ сезонъ 1888—89-ыхъ годовъ репертуаръ составляется почти изъ 250 пьесъ, изъ нихъ 12 новыхъ; въ 94—95 годахъ изъ 70-ти. Пьесы идутъ въ большинствѣ по одному, по два раза. Рѣдкія новинки выдерживаютъ по 6—7 представленій. Каковъ былъ ре-

пертуаръ, можно видѣть изъ перечня пьесъ, шедшихъ хотя бы въ сезонъ 1888—90 годовъ: чувствуется полная безпринципность составителей его, безъ конца мелькаютъ названія полузабытыхъ теперь бытовыхъ пьесъ Невѣжина, Аверкіева, Шпажинскаго,—тутъ же «историческія» пьесы въ родѣ «Правительницы Софьи» Крылова и Полевого и «Случайно случившійся случай»—водевиль въ 1-мъ дѣйствіи; идетъ «Эрнани» Гюго—и въ тотъ же вечеръ по старому доброму обычаю въ заключеніе разыгрывается «Ловушка»—комедія Осипова; злободневныя драмы Боборыкина и Ознобишина и водевили съ заимствованнымъ содержаніемъ, въ родѣ «Вспышки у семейнаго очага» или «Голь на выдумку хитра»—безразлично что—лишь бы чаще обновлять репертуаръ, привлекать публику изобиліемъ новинокъ. Мелькаютъ время отъ времени на общемъ тускломъ и пестромъ фонѣ пьесы классическаго репертуара, комедіи Гоголя и Островскаго. Ихъ ставятъ въ свой бенефисъ старшіе вліятельные артисты труппы. Подборъ силъ на Малой сценѣ былъ на рѣдкость хорошъ. Многіе изъ тогдашнихъ артистовъ теперь уже умерли, другіе дожили до 30-ти-и 50-тилѣтнихъ юбилеевъ, но въ то время въ полномъ расцвѣтѣ силъ выступали Ермолова, Ѳедотова, Никулина, Лешковская, Садовская, Ленскій, Южинъ, Горевъ, М. Садовскій, Музиль, Рыбаковъ, Правдинъ и другіе. Воспитанные въ традиціяхъ Щепкина и его преемниковъ, ученики и ученицы Шумскаго, Самарина, П. Садовскаго, они образовывали основное ядро труппы, давали тонъ серьезнаго отношенія къ дѣлу. Смотря на театръ, какъ на важное и нужное общественное учрежденіе, они и другихъ пріучали такъ смотрѣть на него. Для своихъ бенефисовъ они выбирали образцовыя пьесы западнаго и отечественнаго репертуара, не гонясь, какъ то дѣлали премьеры петербургской труппы, исключительно за выигрышными ролями. Приходилось часто выступать въ слабыхъ неталантливыхъ пьесахъ; тогда артисты Малаго театра стараются какъ-нибудь поднять ее, скрасить тонко продуманной, художественной игрой, влить жизнь въ мертвые, ходульные персонажи. Неизмѣримая заслуга артистовъ Малаго театра, что въ тяжелое время 80-хъ и 90-хъ годовъ они не допустили репертуаръ до того загрязненія, до котораго онъ дошелъ въ другихъ столичныхъ и особенно провинціальныхъ театрахъ. Не перестаютъ они заботиться, поскольку это зависитъ отъ нихъ, и объ ансамблѣ, и нѣкоторыя пьесы идутъ поразительно гладко, безъ шероховатостей, оставляютъ яркое цѣлостное впечатлѣніе. Особенно удается и въ это время въ постановкахъ Малаго театра русскій бытовой репертуаръ—Гоголь и Островскій. Попрежнему старшіе артисты труппы руководятъ младшими, помогаютъ имъ и указаніями и примѣромъ. Не даромъ на юбилеѣ Г. Н. Ѳедотовой ее чествовали не только какъ большую артистку-художницу. Труппа Малаго театра видѣла въ ней и руководительницу своихъ молодыхъ силъ...

Такая труппа могла, конечно, поддерживать въ публикѣ интересъ къ театру, хранить завѣты лучшихъ дѣятелей сцены, не дать театру упасть ниже уровня, достигнутаго имъ въ 60-хъ и 70-хъ годахъ. Она могла не допустить на сцену фарсъ въ репертуарѣ, бороться съ небрежностью и любительствомъ въ игрѣ. Все это она дѣлала, но вывести театръ на но-

вый путь,—возродить на мѣсто стараго, отживающаго репертуара, старой манеры постановокъ—новую, соотвѣтствующую новому, только что зарождающемуся и у насъ и на Западѣ, репертуару—этого не могла сдѣлать старая труппа Малаго театра. А между тѣмъ въ публикѣ нарастаютъ новыя требованія и къ театру и къ репертуару. Горько жалуются любители театра на скудость репертуара: «не можетъ же театръ вѣчно жить старымъ репертуаромъ,—пишетъ одинъ изъ нихъ [1]).—Мы желаемъ видѣть еще пьесы, изображающія нашу современную жизнь, но этихъ пьесъ нѣтъ. Мы наполняемъ театръ въ дни первыхъ представленій, въ надеждѣ увидѣть образы, выхваченные изъ нашей среды, услышать біеніе истинной жизни, но увы! уходимъ разочарованные, съ тоской, думая о томъ: «съ кого они портреты пишутъ? гдѣ разговоры эти слышатъ?»—Жалуются и на новый типъ актера, типъ, проникшій до нѣкоторой степени и на сцену Малаго театра—«вмѣсто жрецовъ, благоговѣйно исполняющихъ свое дѣло, мы сплошь и рядомъ видимъ жалкихъ ремесленниковъ, которые не задумаются до неузнаваемости исказить любое произведеніе, людей, для которыхъ сцена явилась послѣднимъ пристанищемъ послѣ неудачъ, постигшихъ ихъ на всѣхъ другихъ поприщахъ» [2]). Жалуются и на отсутствіе ансамбля, на недостаточную сыгранность большей части постановокъ. Особенно частыми и громкими становятся эти жалобы послѣ гастролей въ 1890 году въ Москвѣ труппы придворнаго театра герцога Мейнингенскаго. Главную часть репертуара гастролёровъ составляли трагедіи Шиллера и Шекспира, въ которыхъ поражала нашего зрителя, не избалованнаго въ этомъ отношеніи даже казенными театрами,—точность историческихъ постановокъ, археологическая вѣрность обстановки, костюмовъ и декорацій. Въ заботахъ объ ансамблѣ, мейнингенцы выходятъ за предѣлы установленныхъ амплуа; самыя незначительныя роли подходили къ свойствамъ ихъ дарованія. Особенно удаются массовыя сцены: въ нихъ каждый исполнитель живетъ и движется на сценѣ, давая въ суммѣ настоящую, человѣческую толпу. Большое значеніе въ такомъ способѣ постановокъ получалъ режиссеръ; ему подчинены всѣ, какъ крупные, такъ и самые незначительные, исполнители. Режиссеръ-художникъ, творящій постановку въ такой же степени, какъ и артисты, отдѣльныя роли—это было ново и необычно для нашихъ театровъ, привыкшихъ къ режиссеру-чиновнику, слѣдящему развѣ только за своевременными входами и выходами на сцену и со сцены, за разстановкой декорацій и бутафорій.

По отъѣздѣ нѣмецкихъ гастролеровъ театралы тоскуютъ по ансамблѣ, хоть нѣсколько напоминающемъ поразительный ансамбль мейнингенцевъ. Ихъ жалобамъ внимаетъ театральное начальство и «въ интересахъ ансамбля, заботясь о нивелировкѣ исполненія, объ устраненіи черезчуръ яркихъ пятенъ на общемъ блѣдномъ фонѣ, главныя роли стало поручать посредственнымъ исполнителямъ» [3]). Положеніе дѣлъ, конечно, только ухудшилось.

---

[1]) «Русская мысль», 1898 г., 12, ст. Скляра.

[2]) Оттуда же.

[3]) Варнеке. «Исторія русскаго театра». Ч. II-я.

В. А. Сѣровъ.

Фото-тинто-гравюра Т-ва „Образованіе"

ПОРТРЕТЪ А. П. ЛЕНСКАГО И А. И. ЮЖИНА-СУМБАТОВА. 1908 Г.
(Литературно-Художественный кружокъ).

Въ 1882 году была отмѣнена монополія казенныхъ театровъ въ столицахъ и въ Москвѣ возникаютъ одно за другимъ рядъ частныхъ театральныхъ предпріятій. До того времени Москва знала только одну попытку устроить частную сцену. Въ маѣ 1872 года открылась въ Москвѣ политехническая выставка, пріуроченная къ исполнившемуся 200-лѣтію со дня рожденія императора Петра I. Нѣсколькимъ лицамъ было предложено устроить на выставкѣ отдѣлъ попеченія о рабочихъ и ремесленникахъ. Для этой цѣли была образована комиссія подъ предсѣдательствомъ профессора Киттары, рѣшившая устроить на время выставки народный театръ. Министерство двора, разрѣшая по Высочайшему повелѣнію народный театръ, поставило условіе, чтобы онъ закрылся одновременно съ выставкой. Комиссія по устройству на выставкѣ Отдѣла попеченія о рабочихъ и ремесленникахъ, поручила управленіе театромъ выбранному изъ своей среды совѣту, въ члены котораго избирались, конечно, люди, интересующіеся театромъ и имѣющіе къ нему то или другое отношеніе. Въ члены совѣта были выбраны, между прочимъ, А. Ѳ. Писемскій и бывшій артистъ Малаго театра А. Ф. Ѳедотовъ. Послѣдній былъ назначенъ комиссіей директоромъ сцены. Въ составъ труппы были приглашены лучшіе провинціальные и клубные артисты: въ Народномъ театрѣ выступали Н. Х. Рыбаковъ, М. И. Писаревъ, Бергъ, Макшеевъ, Стрепетова и многіе изъ нихъ потомъ были приглашены на Императорскую сцену.

4 іюня 1872 года открылись спектакли народнаго театра. Были поставлены «Дѣдушка русскаго флота» и «Ревизоръ». Хорошій подборъ артистовъ, интересный репертуаръ и необычайная дешевизна мѣстъ,—галлерея стоила 20 копеекъ, раекъ—5, привлекали въ новый театръ массу народа. За недолгое время дѣятельности театра было поставлено на его сценѣ 26 пьесъ (каждая шла раза по три-четыре), въ ихъ числѣ «Ревизоръ», «Недоросль», 5 пьесъ Островскаго и нѣсколько водевилей. Ставили пьесы болѣе чѣмъ добросовѣстно; крупные артисты не стѣснялись брать на себя второстепенныя роли, напримѣръ, Рыбаковъ игралъ Земляникy и Простакова.

Учредители театра предполагали продолжить его дѣятельность и по закрытіи выставки, тѣмъ болѣе, что и городъ и комиссія попеченія о рабочихъ предлагали взять веденіе дѣла на свой счетъ. Многіе крупные московскіе фабриканты присоединились къ ходатайству комиссіи, губернаторъ подкрѣпилъ его указаніемъ на полезное значеніе театра. Министерство однако не дало согласія на дальнѣйшее существованіе театра въ первоначальномъ его видѣ. Вскорѣ кн. Урусовъ и С. В. Танѣевъ получили разрѣшеніе на общедоступный театръ, при чемъ съ каждаго спектакля они должны были платить 50 рублей въ пользу Министерства двора. Новые антрепренеры покупаютъ у города зданіе бывшаго народнаго театра. Подъ ихъ управленіемъ и подъ названіемъ «Общедоступнаго» первый частный театръ въ Москвѣ существуетъ еще нѣсколько времени.

Послѣ отмѣны монополіи возникаетъ въ началѣ 80-ыхъ годовъ устроенный бывшей артисткой Малаго театра г-жей Бренко небольшой театръ «близъ памятника Пушкина». Начала она съ небольшими сред-

ствами, но съ хорошо подобранной труппой. Во главѣ этой труппы стояли,—впослѣдствіи видные артисты Императорскихъ театровъ,—тогда еще только начинающіе, Далматовъ (1851—1912) и Писаревъ (1844—1906 г.). Маленькій «театрикъ сталъ весьма успѣшно соперничать съ Малымъ театромъ, внесъ больше жизни и новизны въ застывающій репертуаръ и строй игры казенной сцены» [1]). Но просуществовалъ онъ недолго: изъ ядра труппы г-жи Бренко—Свободина, Далматова, Писарева, Самойлова, Яблочкиной составляетъ вновь труппу для своего открывшагося 30-го августа 1882 г. театра Ѳ. А. Коршъ. Этотъ театръ, благополучно дожившій до тридцатилѣтней своей годовщины, не оказалъ никакого вліянія на развитіе театральнаго дѣла въ Россіи. Началъ онъ съ интересно подобраннымъ репертуаромъ, составленнымъ изъ переводныхъ и оригинальныхъ драмъ,—съ хорошими артистами, но скоро дошелъ до невѣроятнаго смѣшенія въ репертуарѣ, не брезгуя ни фарсомъ—ни передѣлками съ иностраннаго самыхъ легкихъ пьесъ. За долгій срокъ своего существованія театръ этотъ совсѣмъ не измѣнился,—попрежнему главная забота его—быстрое обновленіе репертуара и приспособленіе по вкусамъ публики, своей особенной, «коршевской» публики. Въ 90-ыхъ годахъ на сценѣ его процвѣтаетъ фарсъ и водевиль; ближе къ 905-ому, къ 906-му годамъ ставятся «идейныя» пьесы—«Евреи» Чирикова, «Юная буря» Разумовскаго, «Отмѣтка въ поведеніи» и т. д. Въ послѣдніе годы идетъ «Пробужденіе весны», «Дѣти XX вѣка», «Король» Юшкевича—цѣлый рядъ пьесъ, отвѣчающихъ запросамъ момента. Несомнѣнная заслуга театра Корша—то, что онъ первый ввелъ обычай устраивать утренніе общедоступные—и по выбору пьесъ и по невысокимъ цѣнамъ, спектакли.

Осенью 1889-го года открывается театръ Абрамовой. Преслѣдуя тѣ же задачи, что и театръ Корша, т.-е. возможно большее количество новыхъ постановокъ—театръ Абрамовой не особенно заботился о тщательности ихъ. Первыя постановки были довольно удачны и привлекли симпатіи публики, но дальнѣйшія—быстро ее охладили.

Къ Рождеству того же года г-жа Абрамова оставила антрепризу; веденіе дѣлъ до окончанія сезона взяло на себя товарищество, образовавшееся изъ артистовъ ея труппы.

Частные театры въ Москвѣ не держатся долго. Они быстро возникаютъ и такъ же быстро прекращаютъ свою дѣятельность. Недолго просуществовалъ открытый въ сентябрѣ 1889 года театръ Е. Н. Горевой. Онъ стоялъ особнякомъ отъ остальныхъ частныхъ театровъ. Репертуаръ былъ составленъ преимущественно изъ образцовыхъ пьесъ западно-европейской литературы; большое вниманіе удѣлялось внѣшней обстановкѣ пьесъ—декораціямъ и костюмамъ. Въ первую половину сезона были поставлены: «Донъ Карлосъ», «Мизантропъ», «Марія Стюартъ» и еще нѣсколько такихъ же серьезныхъ вполнѣ литературныхъ пьесъ. Къ сожалѣнію, мало подготовленная труппа плохо справлялась съ намѣченными основательницей театра задачами. Недостатокъ хорошихъ исполнителей и

[1]) «Русское слово». 1908 г. Октябрь, ст. Боборыкина «Художественный театръ».

средствъ скоро заставилъ Гореву прекратить антрепризу. Театръ ея просуществовалъ только нѣсколько мѣсяцевъ.

Изъ того, какъ много частныхъ театральныхъ предпріятій и любительскихъ кружковъ возникаетъ въ Москвѣ въ концѣ 80-хъ и началѣ 90-хъ годовъ, очевидно, что броженія и исканія въ этой области растутъ вмѣстѣ съ недовольствомъ старыми формами театра, носителемъ которыхъ является Малый. Но всѣ частные предприниматели впадаютъ въ одну и ту же ошибку—желая внести нѣчто новое въ театральное дѣло, они исходятъ изъ старыхъ принциповъ, дѣлая только мелкія улучшенія. Къ тому же лишенные и матеріальныхъ средствъ и артистическихъ силъ, которыми такъ богатъ былъ Императорскій театръ, они не могутъ успѣшно конкурировать съ нимъ и не въ состояніи оказать сколько-нибудь замѣтнаго вліянія на развитіе сценическаго искусства.

Нужно было, использовавъ весь богатый опытъ прошлаго, не приноровляясь ко вкусамъ толпы въ выборѣ пьесъ, создать болѣе воспріимчивую манеру игры, новые принципы постановки. Только основанный на такихъ началахъ театръ могъ открыть новую эру въ исторіи театральнаго дѣла въ Россіи. Лишь въ результатѣ столѣтней работы московскаго театра могли создаться тѣ страницы его, которыя занимаютъ почетное мѣсто въ развитіи русской культуры и дѣлаютъ цѣнный вкладъ въ театральное искусство не только Россіи, но и всего міра....

Художественный театръ.

Въ послѣднее десятилѣтіе XIX вѣка въ русской драматической литературѣ намѣчается новое оригинальное теченіе, родоначальникомъ котораго безспорно является Чеховъ. Это теченіе отрицаетъ въ драмѣ дѣйствіе, характеры, движеніе, интриги—словомъ, все то, что съ незапамятныхъ временъ являлось основой всякаго драматическаго произведенія. Въ новой драмѣ нѣтъ обычнаго трагическаго героя, или нѣтъ—онъ есть, но «имя ему—страдающая жизнь» [1]),—она построена не на внѣшнихъ событіяхъ, а на еле уловимыхъ движеніяхъ жизни: на будничныхъ мысляхъ и будничномъ страданіи. Самое главное въ новой драмѣ не развитіе характеровъ или событій, а настроеніе, которымъ овѣяна пьеса и которымъ она заражаетъ зрителя. И задача актеровъ, играющихъ въ такой пьесѣ, состоитъ въ томъ, чтобы уловить настроеніе—основной тонъ пьесы—и проникнуться имъ въ каждой детали игры, выразить его во всѣхъ мельчайшихъ деталяхъ обстановки.

Александринскій театръ и частные московскіе, ставившіе раннія произведенія Чехова, не поняли сущности его драмъ и играли ихъ такъ, какъ всѣ остальныя пьесы. Получалось нѣчто очень странное: пьесы, лишенныя обычныхъ завязокъ и развязокъ, безъ характеровъ и почти безъ сюжета, потому что трудно найти и разсказать сюжетъ «Дяди Вани» или

---

[1]) «Театръ и Искусство», 1908 г. № 41, ст. Арабажина.

«Трехъ сестеръ». Въ стремленіи дать большую опредѣленность дѣйствующимъ лицамъ, придать имъ опредѣленный характеръ положительныхъ или отрицательныхъ героевъ, артисты впадали въ шаржъ, огрубляли изящныя произведенія Чехова. Безъ всякаго успѣха прошелъ «Ивановъ» въ театрѣ Корша, «Лѣшій» у Абрамовой и совсѣмъ «провалилась» «Чайка» на Александринской сценѣ.

Нужно было глубокое и любовное проникновеніе въ духъ Чеховскаго творчества; нужно было найти новыя формы экспрессіи для его оригинальныхъ драмъ — и только тогда можно было покорить публику скорбной красотой его произведеній. Сдѣлать все это сумѣлъ только Московскій Художественный театръ — «домъ Чехова», какъ названъ онъ въ одномъ изъ юбилейныхъ адресовъ....

Еще съ весны 1898 года въ печать и въ публику стали проникать слухи о томъ, что съ осени открывается новый театръ, ставящій себѣ какія-то особенныя задачи. Мало кто зналъ подробно о новомъ предпріятіи, а изъ тѣхъ, кто зналъ, большинство «говорило со снисходительной улыбкой, какъ о затѣѣ и даже шалости большихъ дѣтей. Дѣтей, которыя говорятъ восторженныя слова, но которыя, конечно, не сдѣлаютъ никакого дѣла» [1]). Руководителями новаго театра называли двухъ небезызвѣстныхъ москвичамъ лицъ — артиста-любителя, предсѣдателя Общества Искусства и Литературы К. С. Алексѣева-Станиславскаго и Вл. Ив. Немировича-Данченко — популярнаго драматурга и преподавателя на драматическихъ курсахъ Филармоніи. Лѣтомъ въ Пушкинѣ въ наскоро приспособленномъ помѣщеніи велись подготовительныя работы, разучивались пьесы, которыя должны были составить репертуаръ перваго сезона. Только 14-го октября въ помѣщеніи театра «Эрмитажъ» въ Каретномъ ряду началъ свои спектакли «Московскій Художественный Общедоступный театръ»—такъ онъ назывался первоначально. Первой постановкой былъ «Царь Ѳеодоръ Іоанновичъ» А. Толстого, прошедшій съ аншлагомъ и выдержавшій въ теченіе перваго сезона 57 представленій. Новый театръ заставилъ сразу много говорить о себѣ: одни отнеслись къ нему восторженно, другіе многое осуждали, со многимъ не соглашались, но всѣ были того мнѣнія, что руководители новой сцены ставятъ себѣ серьезныя задачи и талантливо осуществляютъ ихъ. «Сначала – пишетъ одинъ изъ рецензентовъ по поводу перваго представленія «Ѳеодора Іоанновича»—впечатлѣніе у публики было какое-то неопредѣленное, неясное. Все было слишкомъ пово, слишкомъ отличалось отъ обычныхъ спектаклей другихъ московскихъ театровъ. Но уже послѣ 9-й картины раздались шумные и восторженные аплодисменты, доказавшіе вполнѣ сочувственное и одобрительное отношеніе многочисленной публики къ дебюту труппы». Большинство газетъ отмѣчаетъ многіе недочеты въ игрѣ, но общее впечатлѣніе очень выгодно и для исполнителя главной роли—молодого артиста Москвина и для всей постановки. По словамъ «Курьера»—«передъ зрителями прошла картина, точно

[1]) «Театръ и Искусство», 1908 г., № 41, ст. Ефроса.

выхваченная изъ XVI вѣка, развернулась и захватила со всей своей силой драма. Прежде всего съ начала до конца вся постановка, начиная съ игры главнѣйшихъ персонажей и кончая самой мельчайшей деталью, стилизирована, сведена въ такое одно цѣлое, что все время передъ зрителями ни на мигъ не исчезающая старая Русь». Особенно хорошо проходили массовыя сцены: толпа жила, волновалась, такъ же участвовала въ ходѣ пьесы, какъ и главныя дѣйствующія лица. Статистами служили студенты и отъ каждаго изъ нихъ требовалось такое же внимательное отношеніе къ дѣлу, какъ и отъ всей труппы.

Основное ядро труппы, въ которой не было ни одного громкаго артистическаго имени, составляли привлеченные Станиславскимъ любители изъ Общества Искусства и Литературы—Лилина, Самарова, Лужскій, Артемъ. Къ нимъ присоединились начинающіе профессіональные актеры, по большей части бывшіе ученики Немировича-Данченко — Книпперъ, Москвинъ, Савицкая, Тихоміровъ и другіе. Среди нихъ не было артистовъ на первыя и вторыя роли, не было раздѣленія на амплуа; каждый игралъ то, что подходило къ свойству его дарованія, выступалъ то въ главной роли пьесы, то бралъ на себя одну изъ выходныхъ. Всѣхъ одушевляла принятая на себя трудная задача — создать серьезный, дѣйствительно-художественный—и по репертуару и по исполненію—театръ, всѣ работали, терпѣли пытку безконечнаго числа репетицій.

Послѣ «Ѳеодора Іоанновича» съ большимъ или меньшимъ успѣхомъ были поставлены «Потонувшій колоколъ», «Венеціанскій купецъ», «Самоуправцы», «Счастье Греты» и «Трактирщица». Печать отмѣчаетъ тѣхъ или иныхъ исполнителей, красоту декорацій, тщательность постановки, но восторга эти пьесы не вызываютъ. Матеріальныя дѣла Художественнаго театра были очень неважны. Публика интересовалась только «Ѳеодоромъ Іоанновичемъ» и плохо посѣщала театръ. Много надеждъ возлагали на постановку «Ганнеле» Гауптмана, но «Ганнеле» была не разрѣшена и снята съ репертуара. Оставалась «Чайка». Возникалъ большой вопросъ, показывать «Чайку» публикѣ или нѣтъ, такъ какъ на репетиціяхъ казалось, что пьеса не идетъ и поставлена такъ неудачно и неинтересно, что успѣха она имѣть не будетъ. Не ставить же «Чайку»—было равносильно закрытію театра. Наконецъ, 17 декабря пьеса была поставлена. «Со сцены казалось, что пьеса проваливается. Занавѣсъ закрылся. Короткая пауза. Глубокое молчаніе, затѣмъ взрывъ аплодисментовъ, перешедшихъ въ овацію». Безъ конца вызывали исполнителей, и Станиславскаго и Немировича-Данченко, а послѣ 3-го акта публика потребовала, чтобы Чехову была послана привѣтственная телеграмма. Чѣмъ же объяснить выдающійся успѣхъ пьесы, только что провалившейся въ Александринскомъ театрѣ, несмотря на участье въ ней лучшихъ силъ труппы? Показала ли московская труппа особенно яркія дарованія, увлекшія великолѣпной игрой зрителей? — ничего подобнаго: никто не выдѣлялся, потому что были хороши всѣ—начиная отъ Нины Зарѣчной и кончая плотниками, строящими въ саду эстраду. Были хороши и декораціи, но «поверхъ того, что говорилось, что обозначали слова, жесты, обстановка, къ зрителю неслось со

сцены нѣчто, не бывшее ни философіей, ни чувствомъ, ни выводомъ, нѣчто трудно опредѣлимое словами, но легко воспринимающееся присутствующими. Въ этомъ «нѣчто» была тоска изъ-за загубленнаго человѣческаго достоинства, былъ страхъ передъ обыденщиной, была мечта, былъ порывъ къ чему-то лучшему, непохожему на обычную, мелкую и жалкую жизнь». Этимъ «нѣчто»—къ которому впослѣдствіи прикрѣпили названіе «настроенія»—чутко выловленнымъ въ драмѣ Чехова, театръ завоевалъ своего зрителя, захватилъ его иначе, сильнѣе чѣмъ когда-либо до тѣхъ поръ дѣлала это сцена.

Постановка «Чайки» была событіемъ въ жизни Художественнаго театра: ею открылся рядъ интереснѣйшихъ чеховскихъ спектаклей, прочно вошедшихъ въ репертуаръ. Художественный театръ насчитываетъ цѣлый рядъ великолѣпныхъ, производившихъ огромное впечатлѣніе постановокъ, но лучшія его созданія—пьесы Чехова, повторяющіяся по сотнѣ разъ, никогда не сходящія съ репертуара. И если театръ оказалъ неизмѣримую услугу Чехову-драматургу, показалъ русской публикѣ, какой красотой насыщены его пьесы, то и Чеховъ помогъ театру найти себя, встать на вѣрную дорогу—помогъ сдѣлаться театромъ, изумительно тонко передающимъ настроеніе пьесы...

Слѣдующія за «Чайкой», «Антигона» и «Гедда Габлеръ» не внесли новаго въ славу театра. Уже къ концу перваго сезона выяснилось вполнѣ направленіе Художественнаго театра, направленіе, по которому онъ шелъ въ продолженіе многихъ лѣтъ, неустанно совершенствуясь и развиваясь. Первое, чѣмъ проявили себя руководители новаго театра, была борьба съ «театромъ», т.-е. театральностью, условностью и въ декораціяхъ и въ игрѣ. «Художественный театръ заставилъ сцену жить. Онъ довелъ реализмъ постановки, иллюзію дѣйствительности до послѣднихъ предѣловъ», довелъ до того, что зрителю казалось, что онъ не въ зрительномъ залѣ, а вмѣстѣ съ дѣйствующими лицами въ кремлевскомъ дворцѣ или запущенной барской усадьбѣ, волнуется ихъ волненіями, живетъ ихъ жизнью. «Исчезла рампа, нѣтъ аплодисментовъ, нѣтъ никакого угожденія вкусамъ толпы со стороны сцены, нѣтъ этого округленнаго рта, зычной рѣчи и маршировки, которые отличаютъ актера отъ всѣхъ прочихъ смертныхъ, какъ военный мундиръ отличаетъ офицера въ толпѣ»,—такъ писалъ поэтъ и критикъ Андреевскій [1]) послѣ первыхъ гастрольныхъ спектаклей труппы Художественнаго театра въ Петербургѣ. На первый планъ выдвинулъ новый театръ—и это дало поводъ упрекать его въ подражаніи мейнингенцамъ — значеніе режиссера-художника, на обязанности котораго лежитъ выработать общій планъ постановки, уловить основную идею автора, указать на нее исполнителямъ, слѣдить за тѣмъ, чтобы игра всѣхъ артистовъ соотвѣтствовала общему тону пьесы. Отъ театральнаго представленія режиссеры Художественнаго театра съ Станиславскимъ во главѣ требовали прежде всего пьесы, разыгранной передъ зрителями, а потомъ

[1]) Газ. «Россія» 1899 г.

В. А. Сѣровъ. Фото-тинто-гравюра Т-ва „Образованіе"

ПОРТРЕТЪ Г. Н. ФЕДОТОВОЙ. (Литературно-Художественный кружокъ).

уже искусства отдѣльныхъ исполнителей. Они энергично выдвигали впередъ *хоровое начало*, общій тонъ настроенія, считали одинаково важнымъ участье въ постановкѣ режиссера, автора и выдающихся исполнителей.

Первые шаги молодого театра были очень недружелюбно встрѣчены большинствомъ актеровъ.

Привыкшіе къ мысли, что въ ихъ искусствѣ все обстоитъ благополучно, они всѣ нововведенія театра объявили ненужными пустяками, направленными на то, чтобы скрыть отъ публики бездарность артистовъ московской труппы. Указывали на то, что въ Художественномъ театрѣ совершенно подавлена индивидуальность актера, что дѣятельность его сведена къ нулю и сценой полновластно владѣетъ режиссеръ Станиславскій. Успѣхъ у публики объясняли исключительно богатствомъ и детальностью обстановки,—сверчками, каплями падающаго дождя, звономъ удаляющихся бубенчиковъ, всякими мелочами, отвлекающими вниманіе зрителей отъ недостатковъ игры. Отрицательное отношеніе къ молодому театру особенно замѣтно въ Петербургѣ—въ печати и среди актеровъ, и въ нѣкоторой степени и у публики.

Московская публика отнеслась иначе—послѣ перваго же сезона Художественный театръ прочно завоевалъ симпатіи москвичей; каждая новая постановка его ожидается съ нетерпѣніемъ, дѣлаетъ событіе, о которомъ много пишутъ въ газетахъ, еще больше говорятъ....

Второй сезонъ въ Художественномъ театрѣ открылся толстовской трагедіей—«Смертъ Іоанна Грознаго», постановка которой послѣ «Царя Ѳеодора» не представляла ничего новаго. Мало замѣтно прошли и слѣдующія новинки сезона «Двѣнадцатая ночь» и «Извозчикъ Геншель». Зато огромный успѣхъ выпалъ на долю «Дяди Вани»—драмы, передѣланной Чеховымъ изъ стараго «Лѣшаго». Это была постановка, не уступающая по силѣ впечатлѣнія «Чайкѣ». Та же скорбная красота, безсильное порываніе хорошихъ, но слабыхъ, искалѣченныхъ жизнью людей, къ свѣтлому и прекрасному, захватывало зрителя, врѣзывалось въ его душу незабываемыми образами. Большое впечатлѣніе произвела поставленная въ декабрѣ 1899 года пьеса Гауптмана «Одинокіе люди», затрагивающая серьезные жизненные вопросы. Постановка этой пьесы давала не только эстетическое наслажденіе, она вызвала живой, даже горячій обмѣнъ мыслей среди московской публики. Закончился сезонъ въ матеріальномъ отношеніи неудачно. Несмотря на то, что публика охотно посѣщала театръ, расходы настолько превысили доходы, что не только былъ растраченъ первоначальный капиталъ, но и сдѣланы значительные долги.

Тщательность и богатство постановокъ, сравнительно съ послѣдними годами большое количество ихъ—по 5—6 въ сезонъ, все это требовало огромныхъ средствъ. Въ это время явился на помощь театру С. Т. Морозовъ, были уплачены долги и возобновлены паи, при чемъ теперь въ число пайщиковъ вступили и нѣкоторые артисты театра.

Увлеченіе реалическими пріемами игры и постановки, дававшее такіе блестящіе результаты въ бытовыхъ пьесахъ, погубило поставленную въ

1900 году «Снѣгурочку», снятую послѣ немногихъ представленій съ репертуара. Въ погонѣ за археологической и этнографической правдой (изучался передъ постановкой бытъ и костюмы жителей Архангельской губерніи) былъ просмотрѣнъ сказочный элементъ пьесы, не былъ переданъ общій тонъ ея—радостно-весеннее настроеніе. Послѣ мало удачной «Снѣгурочки» Художественный театръ опять покоряетъ публику великолѣпной постановкой «Доктора Штокмана». Станиславскій далъ въ центральной фигурѣ пьесы интересный и своеобразно задуманный типъ. Его Штокманъ былъ милымъ, чудаковатымъ ученымъ, непрактичнымъ и конфузливымъ, и нерѣдко смѣшнымъ, но съ идеально чистой душой и безстрашнымъ сердцемъ. Во всей постановкѣ было обычное для Художественнаго театра проникновеніе духомъ пьесы, жизненность деталей, цѣльность настроенія.

Нѣтъ необходимости перечислять всѣ дальнѣйшія постановки Художественнаго театра—достаточно будетъ останавливаться на тѣхъ изъ нихъ, которыя были особенно удачны или вносили что-нибудь новое въ развитіе сценическаго искусства. Одной изъ лучшихъ постановокъ первыхъ сезоновъ были «Три сестры» Чехова—драма, ослѣпляющая богатствомъ и тонкостью красокъ. Въ ней все не ново, какъ будто мало значительно, но ничего нельзя забыть. На такой же высотѣ стоитъ и исполненіе пьесы труппой Художественнаго театра. Изъ совмѣстной работы большого художника слова и артистовъ получилось дивное произведеніе искусства—«одно изъ тѣхъ, ради которыхъ прекрасна жизнь» [1]), овѣянное изящной чеховской грустью. Каждая сцена—ласкающая глазъ, полная жизни и поэзіи картина. Дальнѣйшимъ этапомъ было «На днѣ», поставленное въ 1903 году послѣ нѣсколькихъ красивыхъ, но мало чѣмъ выдающихся, скоро сошедшихъ со сцены пьесъ: «Дикая утка», «Въ мечтахъ», «Мѣщане» и др. и давшее поразительно жизненную картину ночлежки. Было легко впасть въ шаржъ, сдѣлать изъ людей «дна» ходульныхъ героевъ, низко опустившихся и все же говорящихъ высокія слова. Художественный театръ счастливо избѣжалъ этого. И Сатинъ, и баронъ, и Настя—все это типы, которыхъ каждый изъ зрителей встрѣчалъ неоднократно....

Много толковъ и противорѣчивыхъ мнѣній вызвала постановка «Юлія Цезаря» съ Качаловымъ въ главной роли. Сравнивали исполненіе Художественнаго театра съ постановкой мейнингенцевъ; многіе отдавали предпочтеніе москвичамъ, особенно Качалову-Цезарю—«фигура котораго, какъ нѣчто монументальное, высѣченное изъ камня, навѣрно, надолго сохранится въ памяти» [1]); другимъ больше нравились нѣмецкіе артисты, но всѣ были согласны въ томъ, что трудно было требовать болѣе тонкаго реализма, большей вѣрности исторіи и въ декораціяхъ, и въ костюмахъ, и во всей обстановкѣ.

«Вишневый садъ», поставленный въ январѣ 1904 года, былъ четвертой пьесой Чехова, сыгранной артистами Художественнаго и самой за-

[1]) «Театръ и Искусство», 1904 г.

конченной, самой изящной изъ всѣхъ имъ написанныхъ. Впечатлѣніе, произведенное пьесой на публику, было такъ велико, что не кажутся преувеличеніемъ слова Арабажина: «быть можетъ со временъ Софокла не зналъ театръ такихъ трогательныхъ моментовъ единенія зрителей съ исполнителями, какъ на представленіи «Вишневаго сада». Сцена и зрительный залъ объединились въ одномъ великомъ и цѣлительномъ порывѣ скорби». «Вишневый садъ» и «Три сестры»—лучшія изъ чеховскихъ постановокъ Художественнаго театра. Наиболѣе проникнутыя духомъ его творчества, наиболѣе ярко заражающія зрителя «чеховскимъ» настроеніемъ—тоской въ настоящемъ и свѣтлой мечтой о будущемъ. На первомъ представленіи «Вишневаго сада» присутствовалъ Чеховъ и спектакль обратился въ чествованіе уже больного писателя. Была масса рѣчей, цвѣтовъ, адресовъ; въ заключеніе, передавая вѣнокъ отъ «глубоко благодарнаго театра», Немировичъ-Данченко сказалъ о томъ, какъ многимъ обязанъ Художественный театръ Чехову и какъ въ правѣ Чеховъ назвать театръ своимъ....

Послѣ «Вишневаго сада» были поставлены три небольшія драмы Метерлинка—«Слѣпые», «Непрошенная» и «Тамъ внутри»—первая попытка театра отойти отъ принциповъ сценическаго реализма, найти подходящія формы для ярко символической пьесы. Пьесы не имѣли успѣха: уже на первыхъ спектакляхъ поражала непривычная для стѣнъ этого театра унылая тишина въ антрактахъ—ни вызововъ, ни аплодисментовъ; на послѣдующихъ публики было все меньше и меньше. Вѣроятно и руководители театра были не удовлетворены постановкой и пьесы послѣ немногихъ представленій сошли со сцены. Въ «Ивановѣ»—театръ опять возвращается къ прежнимъ принципамъ постановки, къ тончайшему реализму, къ глубоко-художественной передачѣ мельчайшихъ нюансовъ пьесы. Рѣдко такъ схватывается поэзія неодушевленнаго, какъ схвачена она въ декораціяхъ перваго акта,—въ обветшавшемъ барскомъ домѣ, въ заглохшемъ саду, унылomъ и поэтичномъ, въ облѣзлыхъ колоннахъ—остаткахъ былого великолѣпія. И какое созвучіе между поэзіей вещей—декорацій и обстановки и поэзіей пьесы! Хороши были и отдѣльные исполнители—Качаловъ-Ивановъ—нытикъ и неврастеникъ съ «тяжелой головой и лѣнивой душой»—и все же обаятельной, съ великой тоской, съ прошлымъ, полнымъ порываній въ дѣло. Москвинъ-Львовъ—безысходно честный и въ то же время ограниченный и скучный, скучный до того, что мухи со скуки мрутъ. Станиславскій-Шабельскій—бывшій левъ, законодатель модъ, теперь жалкій, опустившійся и все же трогательный.

Изъ прочихъ постановокъ сезона 904—05 года—«У монастыря», «Блудный сынъ» и «Привидѣнія»; дольше другихъ удержались въ репертуарѣ «Дѣти солнца» Горькаго. Въ началѣ 1906 года Художественный театръ предпринялъ поѣздку за границу въ Германію и Австрію, увѣнчавшуюся громаднымъ успѣхомъ. Стоитъ только пойти въ верхнее фойе театра, гдѣ цѣлая комната уставлена витринами съ лентами отъ вѣнковъ,

письмами, адресами, хвалебными рецензіями, карточками извѣстныхъ писателей съ сердечными надписями, чтобы понять, въ какое тріумфальное шествіе обратилась заграничная поѣздка театра. Репертуаръ составился изъ пяти пьесъ: «Царь Ѳеодоръ», «На днѣ», «Докторъ Штокманъ», «Три сестры» и «Дядя Ваня». Особенно поразило западно-европейскую публику внимательное отношеніе артистовъ къ произведенію автора и простота игры.

Послѣ перваго представленія въ Берлинѣ «Дяди Вани», газета «Berliner Tageblatt» писала: «Учитесь здѣсь вы, актеры, трогать до глубины души зрителя, не прибѣгая къ сильнымъ средствамъ... Здѣсь учитесь служить драматургу, забывая себя и перевоплощаясь, а не только переряживаясь» [1]).

Поѣздка за-границу не была первымъ путешествіемъ театра. Еще весной 1900 года труппа отправилась въ Крымъ и почти ежегодно весной театръ бываетъ въ Петербургѣ. Петербургская печать и публика долгое время не хотѣла поддаваться очарованію новаго театра. Первое время большая часть газетныхъ отзывовъ носитъ отрицательный характеръ. Только постепенно театръ покорилъ петербуржцевъ и гастрольныя поѣздки послѣднихъ лѣтъ сопровождаются обычно большимъ художественнымъ и матеріальнымъ успѣхомъ.

Сезонъ 1906—07 года открылся постановкой «Горя отъ ума». Это былъ какъ бы вызовъ молодого театра Малому, до сихъ поръ считавшемуся единственнымъ исполнителемъ русской классической драмы и комедіи. До этого времени Художественный театръ ставилъ пьесы новыхъ русскихъ и европейскихъ драматурговъ — Чехова, Горькаго, Ибсена и Гауптмана, пьесы, гдѣ требовалась передача «настроенія», игра въ полутонахъ. Здѣсь онъ не зналъ себѣ равныхъ — и это признавали всѣ, но браться послѣ считавшихся образцовыми постановокъ Малаго театра за «Горе отъ ума»—это казалось дерзкимъ даже людямъ, расположеннымъ къ Художественному театру.

Побѣда осталась за театромъ. «Горе отъ ума»—одна изъ лучшихъ его постановокъ. Мастерское исполненіе главныхъ ролей Станиславскимъ, Германовой и Качаловымъ, давшими не только внѣшній обликъ людей начала прошлаго вѣка, но и отразившими каждый въ изображаемомъ имъ лицѣ духъ и характеръ эпохи, образцовая постановка массовыхъ сценъ—бала и разъѣзда, историческая вѣрность декорацій въ стилѣ Empire—все это захватывало зрителя, давало ему возможность вполнѣ оцѣнить красоту Грибоѣдовской драмы.

До Художественнаго театра отношеніе артистовъ, игравшихъ въ «Горѣ отъ ума», къ драмѣ было достаточно беззастѣнчиво; пьеса шла въ почти что современной обстановкѣ и костюмахъ, на лучшій случай въ костюмахъ 40-хъ и 50-хъ годовъ. Не рѣдкость было, что кто-нибудь изъ модныхъ актеровъ игралъ Чацкаго въ сюртукѣ и съ бородкой à la Henri IV; въ 3-мъ дѣйствіи часто устраивался цѣлый дивертисментъ — открывался

[1]) Приведено въ ст. Попова «Станиславскій, какъ режиссеръ»,—Ежегодникъ Импер. театр. 1909 г. Т. 2-й.

В. А. Сѣровъ. Фото-типто-гравюра Т-ва „Образованіе".

ПОРТРЕТЪ М. Н. ЕРМОЛОВОЙ. 1905 Г.
(Литературно-Художественный кружокъ).

настоящій балетъ, начинавшійся польскимъ — съ Фамусовымъ и Хлестовой въ первой парѣ и кончавшійся мазуркой, гдѣ особенно выдѣлялся Скалозубъ... Постановка «Горя отъ ума» въ Художественномъ театрѣ интересна и тѣмъ, что даже маленькія, какъ будто незначительныя роли, исполнялись крупными артистами: молчаливаго кн. Тугоуховскаго игралъ Вишневскій, графиню внучку—Книпперъ, Петрушку—Артемъ и т. д. Такое распредѣленіе ролей особенно способствовало идеальному ансамблю.

Слѣдующей за «Горе отъ ума» новинкой сезона былъ «Брандъ» — пьеса до того времени мало извѣстная въ Россіи, почти не идущая даже и на европейскихъ сценахъ, трудная и по декораціямъ и для исполнителя главной роли. Поразительно былъ переданъ въ декораціяхъ и обстановкѣ суровый характеръ скандинавской природы и жизни. Своеобразно истолкованъ былъ Качаловымъ образъ Бранда,—такъ же, какъ и Штокманъ Станиславскаго, смягченный и очеловѣченный. Брандъ - Качаловъ — человѣкъ во всемъ значеніи этого слова, знающій минуты колебанія и слабости, взявшій на себя непосильную ношу и несущій ее до конца, принятаго ради великаго идеала....

Смѣлымъ новаторствомъ была постановка «Драмы жизни» Гамсуна— первый опытъ стилизованной постановки. Совершенно не было обычной жизненности и детальности декорацій: нарисованныя большими, грубыми штрихами, какія-то прямоугольныя, совсѣмъ лишенныя круглыхъ линій— онѣ производили фантастичное, нѣсколько тревожащее впечатлѣніе въ соотвѣтствіи съ общимъ тономъ пьесы. Стилизованы были и фигуры дѣйствующихъ лицъ: Карено—Станиславскій—сухой, прямой, со сложенными на груди руками; угловатая, съ «длинными руками и каменнымъ лицомъ» Терезита — Книпперъ; нищій Тю—Подгорный—«справедливость въ вывороченныхъ башмакахъ»—медлительный, неподвижный, съ глухимъ тягучимъ голосомъ... Особенно удалась въ смыслѣ стилизаціи 3-я картина—ярмарка, кажущаяся символомъ человѣческой жизни, суетливой и растерянной въ вѣчномъ ожиданіи «горячки». Больше похожія на маріонетки, чѣмъ на людей, фигуры купцовъ и народа съ однообразными интонаціями и нежизненными жестами двигались медленно подъ странную, жуткую музыку....

Послѣ неинтересныхъ, какъ пьеса, но поразительно тщательно поставленныхъ найденовскихъ «Стѣнъ», Художественный театръ ставитъ еще одну пьесу русскаго классическаго репертуара—«Бориса Годунова», давши полную картину древней Руси, изумительную по археологической точности. Впрочемъ, послѣ постановокъ «Царя Ѳеодора» и «Смерти Іоанна Грознаго» здѣсь не было ничего новаго. Второй постановкой сезона 1907 — 1908 года была «Жизнь человѣка», постановка, безконечно далекая отъ обычныхъ натуралистическихъ пріемовъ театра. Стилизованныя декораціи, стилизованныя фигуры гостей, музыкантовъ и родственниковъ человѣка— все это законченныя произведенія, глубоко вжигающіяся въ мозгъ. Послѣ «Жизни человѣка» былъ поставленъ не пользовавшійся большимъ успѣхомъ у публики «Росмерсгольмъ»—серьезная, съ философскимъ оттѣнкомъ драма. Боковыя декораціи были замѣнены драпировками; въ остальномъ

эта постановка ничѣмъ не отличалась отъ обычныхъ ибсеновскихъ спектаклей.

Прелестная сказка Метерлинка — первый случай посвященія европейскимъ авторомъ своей пьесы русскому театру — «Синяя птица» открыла сезонъ 1908—1909 года. Театръ долго готовился къ ней, затратилъ много труда и средствъ, но постановка стоила этого. «Снѣгурочка» не удалась Художественному театру — воздушность сказки погубилъ излишній реализмъ; въ «Синей птицѣ» театръ счастливо сумѣлъ избѣжать этого и сказка предстала передъ зрителемъ во всей своей призрачной, фантастической красотѣ. Послѣ сказки Метерлинка Художественный театръ опять вторгается въ признанныя владѣнія Малаго — ставитъ «Ревизора» и опять одерживаетъ побѣду.

«Ревизоромъ» закончилось первое десятилѣтіе существованія театра, отпразднованное 14 октября 1908 года съ рѣдкимъ единодушіемъ и торжественностью; незначительное какъ будто событіе — десятилѣтній юбилей частнаго театра обратился въ праздникъ всей культурной Россіи. Въ печати, въ адресахъ и телеграммахъ, въ многочисленныхъ рѣчахъ на юбилейномъ торжествѣ отмѣчали всѣ то огромное значеніе, которое имѣлъ Художественный театръ не только для русскаго театра, но и для всей русской культуры. Никогда, даже въ лучшіе годы его дѣятельности, никто такъ не чествовалъ Малаго театра, особенно въ цѣломъ. Его артистовъ любила и почитала Москва; Художественному театру и его дѣятелямъ посылала привѣтствія и выраженія глубокой привязанности и глухая провинція. Закончился сезонъ очень красивой и тонко реалистической постановкой первой части трилогіи Гамсуна «У вратъ царства» съ Качаловымъ и Лилиной въ главныхъ роляхъ.

Послѣ запрещенной и снятой съ репертуара «Анатэмы» — пьесы, давшей возможность Качалову отличиться въ страшно трудной и сложной роли Анатэмы, Художественный театръ ставитъ изящную драму Тургенева «Мѣсяцъ въ деревнѣ», постановка которой поразила зрителей особенной художественностью. Декораціи и костюмы для нея были сдѣланы по эскизамъ Добужинскаго, — сумѣвшаго до мельчайшихъ деталей передать духъ помѣщичьей жизни 40-ыхъ годовъ прошлаго столѣтія. Единство замысла во внѣшности постановки создаетъ удивительно красивыя, красочныя сочетанія декорацій, костюмовъ и фигуръ дѣйствующихъ лицъ, создаетъ «картинность» постановки.

Удачно прошла закончившая сезонъ 909 года комедія Островскаго «На всякаго мудреца довольно простоты», съ мѣтко схваченными и художественно исполненными типами дореформеннаго крупнаго чиновничества. Смѣлымъ новаторствомъ была инсценировка «Братьевъ Карамазовыхъ» Достоевскаго — сценическія иллюстраціи романа. Это была постановка, гдѣ совершенно отсутствовали декораціи: во всѣхъ картинахъ сѣрыя гладкія стѣны и только самое необходимое изъ обстановки — стулья, столъ и шкапъ, постель или диванъ и нѣсколько креселъ. Простота обстановки и отсутствіе декорацій особенно подчеркивали «духовность» произведенія Достоевскаго. Центръ тяжести въ романѣ не въ описаніяхъ

И. Е. Рѣпинъ. Фото-тинто-гравюра Т-ва „Образованіе"

ПОРТРЕТЪ КОМПОЗИТОРА АНТОНА ГРИГ. РЕБИЧА РУБИНШТЕЙНА. 1881 Г.

В. Г. Перовъ. Фото-тинто-гравюра Т-ва „Образованіе"

ПОРТРЕТЪ МУЗЫКАЛЬНАГО ДѢЯТЕЛЯ НИКОЛАЯ ГРИГОРЬЕВИЧА РУБИНШТЕЙНА. 1870 Г.

мѣста дѣйствія или обстановки, въ которой живутъ герои,—они набросаны двумя-тремя штрихами, а въ необычайно интенсивныхъ переживаніяхъ дѣйствующихъ лицъ. Такъ же было и въ постановкѣ «Братьевъ Карамазовыхъ»—ничто не отвлекало вниманія зрителей отъ игры артистовъ. «У жизни въ лапахъ»—красивая постановка, но никакихъ новыхъ путей не открывающая — въ духѣ обычныхъ постановокъ театра. «Miserere» — попытка поставить пьесу однѣми молодыми силами труппы; изъ старшихъ артистовъ играли только нѣсколько человѣкъ и то небольшія роли.

Постановкой «Живого трупа» открылся только что закончившійся сезонъ. Изъ мало отдѣланной, необработанной пьесы Толстого создана Художественнымъ театромъ потрясающая драма, гдѣ каждый типъ—до молодого адвоката или курьера въ коридорѣ суда — носитъ печать тонкой продуманности и законченности.

Еле намѣченныя фигуры кн. Абрезкова, М-me Карениной, товарищей Ѳеди, матери Лизы врѣзаются въ память незабываемыми яркими образами, не говоря о центральныхъ фигурахъ—стихійной Машѣ—Коониенъ и Ѳедѣ—Москвинѣ, трогательномъ праведникѣ, напоминающемъ нѣсколько царя Ѳеодора Ивановича въ исполненіи того же артиста.

Второй постановкой сезона былъ «Гамлетъ» — совмѣстная работа англійскаго режиссера Гордона Крэга и артистовъ Художественаго театра, смѣло порывающая со всѣми принятыми формами декорацій, даже стилизованныхъ и упрощенныхъ. Театръ готовился къ пьесѣ почти три года; публика ждала напряженно, еще напряженнѣе, чѣмъ ждутъ обычно новыхъ постановокъ. Высказывалось много сомнѣній и опасеній, справится ли театръ съ взятой на себя задачей, найдетъ ли достойнаго исполнителя для роли Гамлета, за которую послѣднее время мало кто изъ артистовъ рѣшается браться.

Вспоминали по этому случаю геніальныхъ исполнителей роли Гамлета—нашего Мочалова и западно-европейскихъ артистовъ... Въ декабрѣ прошлаго года театръ представилъ, наконецъ, публикѣ результаты своей долгой работы. Все было необычно, ново и все же прекрасно. Вмѣсто декорацій—ширмы-колонны, то золотыя, то бѣлыя, освѣщаемыя разнымъ свѣтомъ—краснымъ, лиловатымъ, темно-зеленымъ, разставленныя съ намекомъ то на террасу, то на залу съ колоннами, то на длинный, извивающійся, весь золотой коридоръ. Никакой обстановки, кромѣ сдѣланныхъ подъ цвѣтъ ширмъ немногочисленныхъ сидѣній—ровно столько, сколько должно сидѣть въ данной картинѣ лицъ. И на фонѣ колоннъ скульптурно вырѣзаются фигуры артистовъ—золотистыхъ короля и придворныхъ, темныхъ монашески-строгихъ Гамлета и Горація, бѣлой Офеліи. Яркое пятно даютъ только актеры въ цвѣтныхъ мантіяхъ, съ перьями и коронами на головѣ. Въ «Гамлетѣ» не важенъ бытъ, обстановка—хотя историческая вѣрность костюмовъ соблюдена до тонкостей — самое главное дѣйствующія лица съ ихъ переживаніями и ничто не должно отвлекать вниманія зрителей отъ нихъ. Ширмы-колонны—не декораціи, не обстановка, это только фонъ для персонажей пьесы. Единодушные похвальные

отзывы печати и публики, заполняющей театръ въ дни представленій «Гамлета», вознаградили его дѣятелей за трудную работу. Послѣ «Гамлета» театръ опять вернулся къ принципамъ реализма. Тургеневскія пьесы «Нахлѣбникъ», «Гдѣ тонко, тамъ и рвется» и «Провинціалка», поставленныя съ соблюденіемъ всѣхъ бытовыхъ тонкостей, даютъ яркія картины русской жизни 50-ыхъ годовъ 19-го вѣка.

Вліяніе Московскаго Художественнаго театра на развитіе сценическаго дѣла въ Россіи неизмѣримо. Онъ указалъ театру новыя, до тѣхъ поръ не существовавшія цѣли; созданное имъ художественное теченіе захватило собой весь русскій театръ и за послѣдніе десять-пятнадцать лѣтъ русская сцена измѣнилась до неузнаваемости. Художественный театръ первый создалъ теоріи сценическаго дѣла. Это должны были признать всѣ и одинъ изъ теоретическихъ противниковъ его, А. Кугель писалъ: «Вся театральная эстетика, всѣ догмы нашего театральнаго міросозерцанія сейчасъ такъ или иначе связаны съ Художественнымъ театромъ. Была ли у насъ теорія театральнаго «дѣйства» ранѣе до спектаклей Художественнаго театра? Критика исходила не изъ элементовъ театра, а изъ общаго впечатлѣнія. Все это, вся «наука о театрѣ» образовалась постепенно, по мѣрѣ развитія дѣятельности Художественнаго театра» [1]). Изъ артистовъ Художественнаго театра вышли режиссеры—теоретики и реформаторы Санинъ и Мейерхольдъ, правда ушедшіе въ своихъ воззрѣніяхъ безконечно далеко отъ воззрѣній руководителей Художественнаго театра. Но выработать свои взгляды, научиться теоріямъ они могли только въ этомъ театрѣ.

Художественный театръ первый создалъ дѣйствительно литературный репертуаръ и показалъ должное отношеніе къ разыгрываемой пьесѣ, тщательно отыскивая для каждой изъ нихъ наиболѣе соотвѣтствующія ей сценическія формы. Въ этомъ театрѣ нѣтъ шаблоновъ и опредѣленныхъ традицій постановки или игры. Единственная традиція, обобщающая всѣ постановки — это достиженіе величайшей художественной искренности и вѣрность передачи замысловъ автора.

Художественный театръ сумѣлъ осуществить мечту всякаго истиннаго артиста—создалъ театръ, храмъ, освободилъ его отъ всякихъ элементовъ увеселенія. Уже одинъ внѣшній видъ театра—темныхъ строгихъ стѣнъ, матоваго освѣщенія, покойныхъ креселъ, придающихъ зрительному залу суровую красоту церковной аудиторіи, настраиваетъ на серьезный ладъ, мѣшаетъ идти въ этотъ театръ — *такъ себѣ чтобы убить вечеръ*. Въ Художественный театръ люди идутъ въ жаждѣ глубокихъ эстетическихъ переживаній и чаще всего уходятъ просвѣтленные, съ ясной душой. И теперешняя Москва любитъ свой театръ такъ же трогательно и ревниво, какъ когда-то, въ 60-ыхъ и 70-ыхъ годахъ любила Малый. Одна изъ главныхъ гордостей москвичей—Художественный театръ. И еще трогательнѣе любитъ этотъ театръ провинція. Вотъ что, по словамъ В. Вар-

[1]) «Театръ и Искусство» за 1908 г. № 41, ст. Кугеля.

варина [1]), говорилъ по этому поводу Станиславскій: «...эти письма, которыя присылались въ дирекцію нашего театра. Они хранятся, и, можетъ быть, когда-нибудь часть ихъ нужно будетъ напечатать. Помилуйте, какой-нибудь врачъ изъ далекаго уѣзда пишетъ, пріѣхавъ въ Москву... Или учитель, мелкій земскій служащій... Они жалуются, что вотъ годъ отказывали себѣ во всемъ, отказывали въ необходимомъ, не сшили теплаго пальто, урѣзывали въ обѣдѣ, чтобы, скопивъ небольшую сумму, пріѣхать на Рождество въ Москву и увидѣть «Дядю Ваню» или «Три сестры» въ нашемъ исполненіи... И пріѣхали, а билеты разобраны по заказу...» «Письма эти, изъ которыхъ многія я читалъ и почти не могъ удержать слезъ...»

Ярче всего сказалось отношеніе культурной Россіи къ Художественному театру въ день десятилѣтняго юбилея: не было конца адресамъ, подношеніямъ и телеграммамъ — отъ учрежденій, обществъ и частныхъ лицъ. И лучше всего закончить статью словами изъ привѣтственной телеграммы Л. Андреева: «я не знаю ни другого такого театра, какъ вашъ, Художественный, ни другихъ такихъ людей, какъ его артисты...» «видѣть васъ за работой—это не только наслажденіе, а это урокъ на всю жизнь...» «вы — рыцари храма сего и, любя васъ крѣпко, я чту васъ высоко». Къ этимъ словамъ можетъ присоединиться вся Россія...

---

[1]) «Русское Слово» 1910 г. май, ст. Варварина «Въ театральн. мірѣ».

Музыка въ Москвѣ.

Е. П. Казанскаго.

I.

Западно-европейская музыка проникаетъ въ Россію уже въ XV вѣкѣ. Въ XVI же столѣтіи — становится довольно обычнымъ явленіемъ въ жизни московскихъ царей. Она играетъ особенно видную роль въ царствованіе Михаила Ѳеодоровича. Ни одно крупное торжество не проходитъ на Москвѣ безъ участія музыкантовъ. Конечно, въ эту эпоху нельзя говорить о музыкѣ, понимая ее въ современномъ смыслѣ. Внутреннія красоты ея совершенно не трогаютъ слушателей. Музыка цѣнится лишь постольку, поскольку цѣнна вообще всякая «попытка».

Въ этомъ отношеніи интересно вполнѣ объяснимымъ дѣлается то рѣзко отрицательное отношеніе къ свѣтской музыкѣ, которое наблюдается въ царствованіе «тишайшаго царя» Алексѣя Михайловича.

Въ послѣдующія царствованія, особенно въ царствованіе Петра Великаго свѣтская музыка начинаетъ пріобрѣтать все большее и большее значеніе.

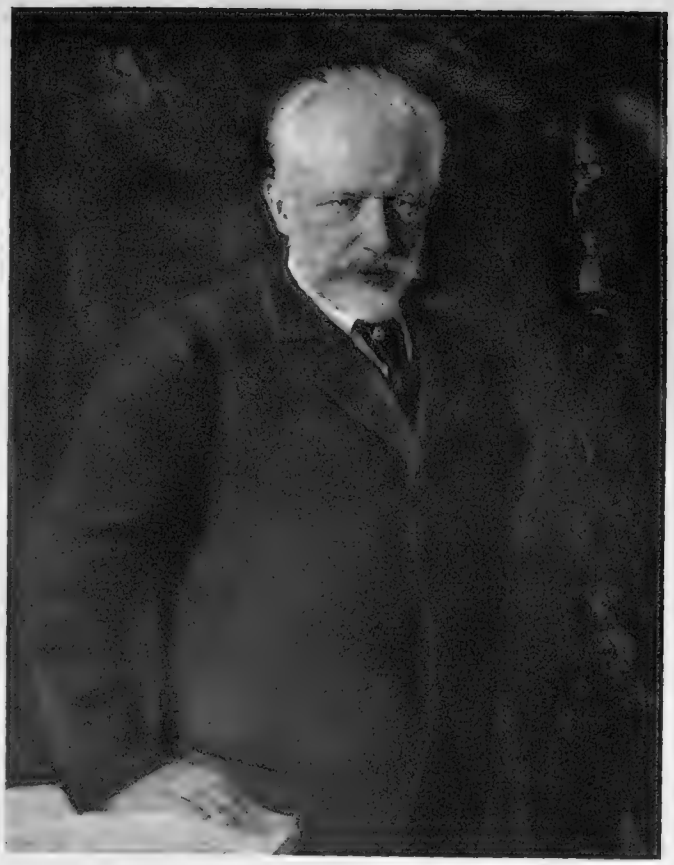
Сохранилось свидѣтельство иностранца Корба, относящееся къ 1698 году, слѣдовательно, къ эпохѣ, стоящей наканунѣ Петровскихъ реформъ. Корбъ сообщаетъ, что музыка составляетъ необходимую принадлежность всякаго московскаго пиршества или торжества. Она звучитъ въ праздничные дни «въ домахъ всѣхъ купцовъ и богатѣйшихъ москвичей и нѣмецкихъ офицеровъ».

Петръ I обращаетъ большое вниманіе на музыкальное дѣло въ Россіи. Не понимая серьезной музыки и не будучи тонкимъ цѣнителемъ ея, Императоръ все же охотно слушаетъ незатѣйливые «нѣмецкіе» марши и танцы. Онъ организуетъ при дворѣ постоянный оркестръ изъ нѣмецкихъ музыкантовъ. Эти музыканты пріѣзжаютъ цѣлыми группами въ Россію, привозятъ свои ноты и инструменты.

Пріѣзжая съ далекой родины, они привозятъ съ собой не только свое умѣніе и свои инструменты, но и свои мелодіи и пьесы. Многіе изъ нихъ уже въ бытность свою членами русскаго придворнаго оркестра со-

И. Е. Рѣпинъ.

Портретъ композитора М. П. Мусоргскаго. 1881 г. (Третьяковская галлерея).



Н. Д. Кузнецовъ.

Фото-типто-гравюра Т-ва „Образованіе"

Портретъ композитора П. И. Чайковскаго. 1893 г. (Третьяковская галлерея).

чиняютъ музыкальныя произведенія, которыя тутъ же на придворныхъ концертахъ и исполняются. Репертуаръ придворнаго оркестра крайне не великъ. Нѣсколько военнаго характера маршей, нѣсколько танцевъ и поздпѣе — пьесъ для «ассамблей» — вотъ все, что играется въ эту эпоху придворными музыкантами.

Въ это же время въ Москвѣ организуются частные оркестры. Видя придворный оркестръ и то участіе, съ которымъ самъ Государь относится къ нему, московская знать не могла отказать себѣ въ удовольствіи завести своихъ собственныхъ музыкантовъ. Имѣть таковыхъ — сдѣлалось признакомъ хорошаго тона.

Но выписывать мастеровъ «музыкальнаго дѣла» изъ-за границы, изъ Германіи и Швеціи было часто затруднительно для московской знати. Помимо большихъ матеріальныхъ затратъ, дѣло это было сопряжено съ немалыми затрудненіями. Гораздо проще было составить свой, доморощенный оркестръ изъ собственныхъ крѣпостныхъ. Ваньки и Фильки группами отдавались въ обученіе «мусикіи» къ «нѣмчину»-музыканту и дѣлались членами барскихъ «оркестровъ». Что же касается игры оркестровъ петровской эпохи, то упоминаемый выше Корбъ говоритъ о нихъ, какъ объ оркестрахъ, отличающихся своею «скудостью» и играющихъ «безъ всякаго мастерства».

Въ эпоху Петра Великаго появлялись на Москвѣ и «артисты-виртуозы». О томъ, что представляли изъ себя эти виртуозы и насколько ихъ «искусство» было музыкой, можно судить по сохранившимся свидѣтельствамъ о «концертахъ» таковыхъ при петровскомъ дворѣ. Такъ, напримѣръ, исторія сохранила намъ имя «пречудеснаго» исполнителя цѣлыхъ музыкальныхъ номеровъ на «хрустальныхъ колоколахъ». Это былъ «часовыхъ дѣлъ мастеръ Ѳистеръ», нѣмецъ по происхожденію. Принятый ко двору, такъ же какъ другой артистъ, отличавшійся «соловьинымъ голосомъ», Ѳистеръ услаждалъ своей «пречудесной игрой» главнымъ образомъ императрицу Екатерину I. Остается, къ сожалѣнію, не выясненнымъ, что представляли изъ себя ѳистеровскіе «хрустальные колокола», но нѣтъ сомнѣнія въ томъ, что въ занятіяхъ этого рода искусствомъ было мало музыкально-художественнаго.

Эпоха Петра Великаго была эпохой господства иноземнаго вліянія въ русской музыкѣ. «Нѣмчины», пріѣхавшіе изъ Европы, привезли съ собой и чуждыя русскому духу «нѣмецкія» пѣсни. Воцарилась иностранная мелодія. Русскіе люди держали оркестры и въ оркестрахъ этихъ звучали новыя пѣсни и пьесы. Всякій, полюбившій новые оркестры, полюбилъ и новыя пѣсни....

Но были въ Москвѣ въ то время люди, которыхъ не привлекала иноземная музыка. Она казалась имъ непріятнымъ и лишнимъ новшествомъ, нарушеніемъ доброй старины, когда никакихъ духовыхъ оркестровъ на Руси не было. Духовая музыка петровскихъ музыкантовъ такъ грубо, такъ жестоко оскорбляла ихъ слухъ. Враждебные ко всякимъ новшествамъ, они не хотѣли ни на іоту отступать отъ преданій и завѣтовъ отцовъ. Звуки хоровъ казаковъ-пѣсельниковъ и бандуристовъ гораздо больше говорили ихъ

слуху и сердцу, чѣмъ крикливые рёвы «нѣмецкихъ» трубачей. Русская пѣсня казалась имъ несравненно лучше и дороже маршей и вальсовъ.

Образовались двѣ противоположныя другъ другу группы—нѣчто въ родѣ западничества и національнаго направленія въ музыкѣ. Рѣзкая и ощутительная вначалѣ разница эта все болѣе и болѣе сглаживается. Попавшіе въ Россію иноземные музыканты не могли устоять и очень скоро начинаютъ придавать въ угоду вкусамъ русской публики «русскій» характеръ своимъ сочиненіемъ. «Русскій» характеръ этотъ въ сущности еще очень далекъ отъ настоящаго русскаго. Съ другой стороны русскіе люди, представители московскаго и петербургскаго обществъ, увлекающіеся музыкой и пробующіе свои силы на композиторскомъ поприщѣ, облекаютъ свои произведенія въ форму западно-европейской мелодіи. Получается синтезъ двухъ музыкальныхъ культуръ: европейская форма соединяется съ русскимъ содержаніемъ. Такое соединеніе было достигнуто только путемъ обоюдныхъ уступокъ: западническое направленіе уступило, наполнивъ итальянскую форму духомъ русской народной пѣсни. Но и эта послѣдняя на первыхъ порахъ должна была пойти на компромиссъ. Незамѣтно она отрывалась отъ родной, національной почвы, русская удаль, не знающая никакихъ границъ для своего проявленія, смѣлость звуковыхъ комбинацій не могли устоять противъ закругленности и корректности итальянской мелодіи. Русская пѣснь поступилась частью своей сущности, чтобы принять иностранную форму.

Такимъ образомъ создался тотъ музыкальный стиль, который проф. Кашкинъ удачно называетъ псевдо-русскимъ музыкальнымъ стилемъ. Стиль этотъ вполнѣ опредѣлился къ концу XVIII вѣка, шелъ черезъ все начало XIX и остатки его сохранялись почти до самаго послѣдняго времени.

Въ эту эпоху произошло полное смѣшеніе иностранныхъ вѣяній съ проявленіемъ въ искусствѣ національнаго духа и нужна была колоссальная сила, которая бы открыла глаза русскому обществу, долженъ былъ появиться подлинный національный геній, который бы вывелъ національное искусство на его настоящую дорогу.

И если въ русской литературѣ такимъ геніемъ явился Пушкинъ, а въ живописи—Александръ Ивановъ, то въ русской музыкѣ такимъ же первымъ чисто-національнымъ геніемъ былъ Михаилъ Ивановичъ Глинка.

Съ того времени, какъ выступилъ Глинка, начинается новая эра русской музыки. Отъ него ведетъ свое начало національная русская музыкальная школа, которая проявилась въ геніальныхъ твореніяхъ Глинки, Бородина, Мусоргскаго. Въ развитіи этой національной музыкальной культуры Москва сыграла не маловажную роль.

II.

Въ 1702 году въ Москвѣ учреждается «комедійный домъ», въ которомъ разыгрываются оперы. Для этой цѣли изъ Гамбурга выписывается новая партія музыкантовъ, организуется оркестръ. Въ Москвѣ впервые

ставятся «оперы», если только можно назвать оперой тѣ пьесы съ музыкальными номерами, которыя шли въ новомъ театрѣ. Изъ свидѣтельства Корба видно, что подобныя представленія не пользуются у москвичей большимъ успѣхомъ. Скоро публика становится настолько равнодушной къ нимъ, что спектакли приходится прекратить. Повидимому, наслажденіе музыкой и оперой было совершенно чуждо душѣ московскаго обывателя, предпочитающаго сидѣть дома и «не платить за удовольствіе, продолжающееся всего нѣсколько часовъ, годовые расходы». Какъ безконечно далека психологія москвича начала XVIII вѣка отъ музыкальнаго фанатизма современнаго москвича, готоваго простоять всю ночь на морозѣ или переплачивать громадныя деньги за одно только удовольствіе наслаждаться пѣніемъ Шаляпина!..

Анна Іоанновна, слѣдуя примѣру европейскихъ монарховъ, впервые организуетъ придворный театръ, въ которомъ выступаетъ первоклассная итальянская труппа.

Итальянская опера поражаетъ и восхищаетъ Петербургъ, итальянскіе пѣвцы входятъ въ моду. Особаго блеска достигаетъ итальянская опера въ эпоху царствованія Елизаветы Петровны. Ея труппа состоитъ изъ лучшихъ, европейски-извѣстныхъ силъ. Въ числѣ своихъ камельмейстеровъ она видитъ такихъ славныхъ маэстро, какъ Сарти, Чимароза, Поэзіэлло. На сценѣ итальянской оперы дѣлаются попытки ставить и русскія произведенія, но попытки эти оканчиваются неудачей.

Совершенно иную картину мы находимъ въ Москвѣ. До половины XVIII вѣка Москва не знаетъ итальянской музыки. И въ то время какъ Петербургъ восторгался и благоговѣйно слушалъ тѣ оперы, которыми наслаждалась и вся Европа, Москва оставалась какъ-то въ сторонѣ отъ этого движенія.

Въ 1759-мъ году бывшій одно время въ Петербургѣ частный антрепренеръ Локателли рѣшилъ попробовать счастья въ Москвѣ. По его иниціативѣ въ первопрестольной столицѣ появляется первый «большой оперный домъ» и впервые въ 1759-мъ году въ немъ зазвучали настоящія итальянскія мелодіи. Однако Москва далеко не такъ тепло приняла итальянцевъ, какъ это сдѣлалъ Петербургъ. Сначала москвичи, охотливые до всякой вообще «потѣхи» и диковинки, наполняли театръ, но скоро, не найдя ничего интереснаго для себя въ пѣньѣ и «дѣйствахъ» чужестранцевъ, чуждыхъ душѣ русскаго человѣка, сильно охладѣли къ новой затѣѣ, и несчастному итальянскому антрепреперу пришлось закрыть наглухо двери своего пустующаго «большого опернаго дома».

Такъ печально закончилась первая итальянская антреприза въ Москвѣ... Крахъ этой антрепризы во многомъ знаменателенъ.

Если многое въ этой исторіи слѣдуетъ отнести за счетъ музыкальной неподготовленности и некультурности тогдашней Москвы, то нельзя не признать и того, что во многомъ тутъ сказался національнымъ вкусовъ московской публики. Интересно отмѣтить то обстоятельство, что и въ

дальнѣйшемъ своемъ развитіи, въ дальнѣйшей исторіи вплоть до самыхъ послѣднихъ дней, Москва никогда не увлекалась итальянской оперой. Да и сами итальянцы никогда не любили ее такъ, какъ они любили и теперь еще любятъ Петербургъ. Въ то время какъ Петербургъ носилъ на рукахъ чужеземныхъ маэстро, съ восторгомъ слушалъ творенія европейскихъ композиторовъ, Москва гораздо охотнѣе наполняла театры, когда въ нихъ раздавались родныя мелодіи, отзвуки близкой сердцу народной пѣсни. Грубоватыя и неумѣло сдѣланыя оперы на русскіе сюжеты предпочитаются блещущимъ своимъ изяществомъ и мелодичностью созданіямъ Чимароза и Поэзіэлло.....

Въ 1760-мъ году въ Москвѣ былъ выстроенъ театръ для представленій «русскихъ комедій и трагедій и оперъ». Труппа для этого новаго театра была набрана главнымъ образомъ изъ русскихъ же артистовъ, дворовыхъ и крѣпостныхъ. На сценѣ этого театра ставились русскія «оперы». Точнѣе драматическія пьесы, чаще всего комическаго содержанія, съ текстомъ и музыкой, заимствованными изъ народныхъ пѣсенъ. Оперы эти пользуются большимъ успѣхомъ среди москвичей.

Въ 1772-мъ году въ Москвѣ ставится опера неизвѣстнаго сочинителя «Любовникъ-Колдунъ». Слова и музыка этой оперы были цѣликомъ заимствованы—это было нѣчто въ родѣ мозаики изъ русскихъ народныхъ пѣсенъ. Въ томъ же 1772-мъ году въ Москвѣ поставлена была еще русская опера «Анюта». Опера эта, написанная на сюжетъ изъ русской жизни и съ русской музыкой, принадлежала перу московскаго композитора, капельмейстера опернаго театра Медокса, въ которомъ и была поставлена впервые «Анюта», нѣкоего Ѳомина.

«Анюта» пользовалась большимъ успѣхомъ, но когда въ 1779-мъ году на сценѣ того же театра появилась новая опера того же Ѳомина «Мельникъ, колдунъ и сватъ», то представленіе ея сопровождалось такимъ тріумфомъ и овaціями, какихъ до тѣхъ поръ не знала Москва. «Мельникъ колдунъ и сватъ», написанный на либретто Аблесимова, сдѣлался надолго любимой оперой москвичей. Эта опера еще долго послѣ своего появленія ставилась на русскихъ оперныхъ сценахъ и постоянно пользовалась широкимъ успѣхомъ.

«Мельникъ, колдунъ и сватъ» какъ нельзя болѣе характеренъ для произведенія смѣшаннаго европейско-русскаго, итальянско-московскаго стиля. Въ оцѣнкѣ и пониманіи его Москва рѣзко разошлась съ Петербургомъ. Если Москва, а за нею впослѣдствіи, гораздо позже, и вся русская провинція, восхищалась самимъ содержаніемъ и сценическими ситуаціями Ѳоминской оперы, то Петербургъ, скептически отнесшійся къ этимъ сторонамъ творчества Ѳомина, оцѣнилъ его лишь постольку, поскольку въ немъ отразилась Италія, гдѣ, какъ извѣстно, получилъ свое музыкальное образованіе авторъ пашумѣвшаго произведенія.

III.

Къ концу XVIII и въ началѣ XIX вѣка высшіе классы русскаго общества охвачены страстью къ музыкѣ. Музыка, конечно, европейская

по преимуществу, входитъ въ моду. Московскіе дворяне считаютъ необходимымъ учить своихъ дочерей и сыновей музыкѣ. Изъ оконъ барскихъ особняковъ несутся звуки фортепьянъ и скрипокъ. Надъ подмосковными прудами и парками разносятся долетающіе изъ открытыхъ оконъ барскаго дома нѣжные аккорды клавикордъ и клавесиновъ...

Особой роскошью считается имѣть собственный оркестръ. Каждый болѣе или менѣе состоятельный помѣщикъ старается не отстать отъ общаго теченія. Благо это не такъ дорого стоитъ, такъ какъ контингентъ музыкантовъ образуется обычно изъ своихъ же крѣпостныхъ. Наиболѣе богатые дворяне устраиваютъ у себя въ подмосковныхъ и собственные театры, въ которыхъ оперныя труппы, состоящія частью изъ итальянцевъ, частью изъ тѣхъ же крѣпостныхъ, разыгрываютъ оперы и балеты. Другіе все еще твердо держатся старины и вмѣсто оперныхъ театровъ и оркестровъ новѣйшаго образца держатъ хоры пѣсельниковъ и казаковъ-бандуристовъ. Особенно сильно, попрежнему, распространены въ подмосковныхъ такъ называемые «роговые» оркестры — остроумное изобрѣтеніе русскихъ помѣщиковъ XVIII вѣка.

Сущность роговыхъ оркестровъ заключалась въ слѣдующемъ: каждый членъ оркестра вооружался «рогомъ», въ который онъ долженъ былъ дуть въ тотъ моментъ, когда на него укажетъ капельмейстеръ. «Рогъ» могъ издавать только одну ноту и у каждаго «музыканта» отличную отъ другого. Изъ комбинаціи этихъ звуковъ различной тональности получается мелодія и гармонія. Такимъ образомъ вся работа заключалась только въ дутьѣ въ рогъ, никакихъ музыкальныхъ знаній и способностей отъ музыкантовъ не требовалось. Подобные «роговые» оркестры, руководимые иногда иноземцами, иногда своими же дворовыми, разыгрывали всевозможныя нехитрыя пьесы и преимущественно русскія пѣсни. Особенно славилось ими Кусково—подмосковная гр. Шереметева.

Въ описываемую эпоху въ Москвѣ появляется цѣлый рядъ русскихъ музыкальныхъ дѣятелей, которые занимаютъ довольно почетное мѣсто въ исторіи національной музыки. Однимъ изъ нихъ былъ Александръ Александровичъ Алябьевъ (1787—1851), коренной москвичъ, въ Москвѣ родившійся, въ Москвѣ проведшій большую частью своей жизни и здѣсь же умершій. Великолѣпно воспитанный, блестящій гвардейскій офицеръ, прекрасный піанистъ, онъ не былъ профессіональнымъ музыкантомъ. Композиторство было для него побочнымъ занятіемъ. Тѣмъ не менѣе, ему удалось создать нѣсколько прекрасныхъ вещей, изъ которыхъ въ достаточной степени надоѣвшій въ наши дни «Соловей» прогремѣлъ въ полномъ смыслѣ слова на весь міръ. Кромѣ романсовъ, Алябьевъ писалъ и оперы, но ни одна изъ нихъ не пользовалась особенно большой популярностью.

Въ этомъ отношеніи гораздо большее значеніе пріобрѣлъ знаменитый творецъ «Аскольдовой могилы» и «Громобоя», Алексѣй Николаевичъ Верстовскій (1799—1862). Мы не имѣемъ свѣдѣній о родинѣ этого композитора. Извѣстно, что въ 1823 году онъ пріѣхалъ въ Москву на службу въ Московскій Императорскій театръ и въ скоромъ времени

послѣ своего прибытія сталъ ставить на Императорской сценѣ оперы своего сочиненія. Въ 1828 году въ Москвѣ былъ поставленъ его «Панъ Твардовскій», въ 1832—«Двѣнадцать спящихъ дѣвъ».

Оперы Верстовскаго имѣли большой успѣхъ, но ни одна изъ нихъ не произвела такого фурора, какой вызвала постановка въ 1835 году его «Аскольдовой могилы». Буря восторговъ, вызванная въ Москвѣ новой оперой Верстовскаго, сдѣлала его сразу большой знаменитостью. Мелодіи изъ «Аскольдовой могилы» заучивались всѣми и звучали по всей Москвѣ. Люди, не слышавшіе оперы Верстовскаго, знали и распѣвали «Ахъ, подруженьки, какъ грустно» и «Близко города Славянска».

Какъ ни относиться въ настоящее время къ музыкѣ «Аскольдовой могилы», цѣлыхъ 75-ть лѣтъ ставящейся на русскихъ оперныхъ сценахъ, нельзя не признать за вещью этой большого историческаго значенія. Обладая большимъ количествомъ красивыхъ мелодій, эффектная по своимъ драматическимъ положеніямъ, «Аскольдова могила» явилась въ то же самое время и первой національной по духу и по стилю русской оперой. Здѣсь совмѣстились національный сюжетъ и чисто-русскія характеристики дѣйствующихъ лицъ съ національнымъ характеромъ музыки. Если имѣть въ виду, что въ то время, когда творилъ свои оперы Верстовскій, еще не было созданій Бородина, Римскаго-Корсакова, Мусоргскаго, то станетъ вполнѣ понятной та новизна и свѣжесть, которую видѣли въ «Аскольдовой могилѣ» современники. Стоитъ только вспомнить широкую мелодію «Близко города Славянска», отъ которой такъ и вѣетъ Старой Русью!

Въ одно приблизительно время съ Верстовскимъ въ Москвѣ работаетъ довольно много другихъ композиторовъ, сознательно придающихъ своимъ композиціямъ, въ большинствѣ случаевъ романсамъ и пѣснямъ, русскій характеръ. Правда, имъ не всегда удавалось достичь послѣдней цѣли, но иногда они ея достигали и въ такихъ пѣсняхъ, какъ «Красный сарафанъ» А. Е. Варламова (1801—1848), бывшаго помощникомъ капельмейстера въ Большомъ театрѣ, или «Вьется ласточка» А. Л. Гурилева (1802—1856), нельзя не признать отзвуковъ подлинной національной пѣсни.

Къ серединѣ XIX вѣка западная музыка овладѣла Петербургомъ настолько, что, несмотря на громадный успѣхъ въ 1836 году оперы «Жизнь за Царя», въ 1843-мъ году въ Петербургскій Императорскій театръ приглашается постоянная итальянская оперная и балетная труппа; русская же труппа, какъ лишняя и ненужная, изгоняется изъ Петербурга въ Москву. Въ Москву прибываетъ цѣлый транспортъ русскихъ оперныхъ артистовъ.

Въ это время въ Москвѣ во главѣ опернаго дѣла стоитъ А. Н. Верстовскій. Управленіе его Московскимъ Императорскимъ театромъ нельзя назвать особенно плодотворнымъ. Постоянно занятый и увлеченный постановкой своихъ произведеній, онъ только на нихъ обращаетъ свое вниманіе. Только они ставятся съ должной старательностью. Съ остальными же Верстовскій считается, какъ съ необходимымъ зломъ. Если не считать

К. А. Коровинъ.

Фото-тинто-гравюра Т-ва „Образованіе".

ПОРТРЕТЪ Ф. И. ШАЛЯПИНА. 1911 Г. (Собств. Е. М. Терещенко).

оперъ Верстовскаго, репертуаръ Московскаго театра состоитъ почти цѣликомъ изъ иностранныхъ произведеній. Россини, Оберъ, Мейерберъ,— вотъ чьи творенія украшаютъ собой оперные спектакли. Ставятся же ихъ произведенія крайнѣ небрежно и слабо.

Въ 1803-мъ году послѣдовалъ указъ объ отдѣленіи въ Императорскихъ театрахъ оперы отъ драмы, но и къ серединѣ XIX вѣка процессъ отдѣленія русской оперной труппы отъ драматической нельзя считать вполнѣ завершившимся. Еще въ началѣ 40-хъ годовъ извѣстны случаи, когда оперный пѣвецъ или пѣвица являются въ то же самое время и членами драматической императорской труппы. Одинъ день артистъ поетъ въ оперѣ, другой выступаетъ въ драмѣ...

Къ 50-мъ г.г. музыкальныя симпатіи московской публики пріобрѣтаютъ еще болѣе опредѣленный характеръ.

Большимъ успѣхомъ здѣсь пользуется чисто-русскій мало признанный въ Петербургѣ Глинковскій «Русланъ». Въ 1859-мъ году въ Москвѣ ставится «Русалка» А. С. Даргомыжскаго, до того шедшая безъ особеннаго успѣха среди широкой публики въ Петербургѣ. Въ Москвѣ драматизмъ и національный характеръ музыки, простота и близость русскому сердцу сюжета, взятаго у Пушкина, производятъ глубокое впечатлѣніе на слушателей и опера пользуется грандіознѣйшимъ успѣхомъ. «Русалка» становится излюбленной оперой.

Въ серединѣ же XIX вѣка въ Москвѣ живетъ и работаетъ одинъ изъ культурнѣйшихъ людей своего времени, тонкій цѣнитель музыки и искусства, объединяющій вокругъ себя все наиболѣе свѣжее и молодое въ музыкальномъ мірѣ столицы, князь Владиміръ Ѳеодоровичъ Одоевскій (1803—1869)—коренной уроженецъ Москвы. Онъ былъ великолѣпнымъ знатокомъ исторіи и теоріи музыки и первый въ Россіи сталъ издавать серьезныя изслѣдованія по музыкально-теоретическимъ вопросамъ. Онъ особенно много содѣйствовалъ пробужденію и развитію въ русскихъ людяхъ вообще и русскихъ музыкантахъ въ частности идеи созданія національной музыки.

Для существованія русской музыкальной школы Одоевскій считалъ необходимымъ созданіе условій, обезпечивающихъ правильную постановку высшаго музыкальнаго образованія въ Россіи съ одной стороны и возвратъ къ изученію древняго пѣсеннаго склада—съ другой. Надо изучать складъ пѣсни этой далекой эпохи, когда она еще не была заражена иноземнымъ духомъ. Высоко цѣня геній Глинки, Одоевскій въ цѣломъ рядѣ статей разъяснялъ его значеніе для Россіи и намѣчалъ путь дальнѣйшаго развитія русской музыки именно въ этомъ направленіи.

Онъ былъ выдающимся знатокомъ древне-русской музыки, страстно любилъ ее, мечталъ, грезилъ о ея возрожденіи въ грядущихъ созданіяхъ молодой русской музыкальной школы.

Горячій партизанъ идеи основанія въ Россіи Музыкальнаго Общества, какъ средства популяризаціи музыки и распространенія музыкальнаго обра-

зованія, онъ вмѣстѣ съ Рубинштейномъ много содѣйствовалъ осуществленію этой идеи. А когда въ концѣ 50-ыхъ годовъ приступлено было къ учрежденію давно жданнаго общества, князь Одоевскій былъ уполномоченъ составить проектъ его устава. Этотъ проектъ былъ принятъ безъ всякихъ крупныхъ поправокъ и до сихъ поръ остался почти неприкосновеннымъ. На осуществленіе идеи образованія музыкальнаго общества въ Россіи В. Ф. Одоевскій потратилъ много силъ и энергіи. Москва въ правѣ и должна гордиться этимъ выдающимся русскимъ человѣкомъ.

IV.

60-е годы знаменательны въ русской исторіи. Въ это время съ особой сознательностью русское общество направляетъ всѣ свои силы и энергію на созданіе національныхъ культурныхъ цѣнностей. Въ русской музыкѣ наблюдается то же явленіе. Тотъ же колоссальный подъемъ творческихъ силъ, жажда идти впередъ, по пути къ прогрессу. 60-е годы выдвигаютъ цѣлый рядъ блестящихъ музыкальныхъ дѣятелей. Они создаютъ новую русскую музыкальную школу. Начало такого подъема наблюдается уже въ половинѣ 50-хъ годовъ. Образованіе Музыкальнаго Общества было однимъ изъ проявленій этого движенія.

Основаніе Музыкальнаго Общества имѣло громадное значеніе для развитія русской музыки. Только одно это общество создало въ Россіи правильно поставленное музыкальное образованіе. До 60-хъ годовъ Россія имѣла академію художествъ и университеты. «Музыкальныхъ же университетовъ», какъ выразился А. Г. Рубинштейнъ, у насъ не было. Благодаря этому отсутствію учрежденія, которое давало бы каждому, желающему посвятить себя служенію музыкѣ, правильное систематическое музыкальное образованіе, въ Россіи не могло составиться сильной группы образованныхъ музыкантовъ и композиторовъ.

Открытіе отдѣленія Музыкальнаго Общества въ Москвѣ имѣло громадное вліяніе на развитіе музыкальныхъ вкусовъ москвичей. Но прежде, чѣмъ говорить о первыхъ годахъ его жизни въ Москвѣ и объ устраиваемыхъ имъ концертахъ, нельзя не упомянуть о Н. Г. Рубинштейнѣ, имя котораго золотыми буквами вписано въ лѣтопись исторіи этого общества. Николай Григорьевичъ Рубинштейнъ (1835—1881) родился и прожилъ всю свою жизнь въ Москвѣ. Въ Москвѣ въ 1851 году онъ кончилъ юридическій факультетъ, но, окончивъ его, не избралъ юридической карьеры, а всецѣло предался любимому занятію—музыкѣ и композиторству. Занимаясь съ ранняго дѣтства игрой на фортепьяно, онъ ко времени окончанія университета обладалъ уже блестящей техникой и тонкой интерпретаціей исполняемыхъ вещей. Концерты Рубинштейна сопровождались въ Москвѣ большимъ успѣхомъ. Страстно преданный родному искусству, Рубинштейнъ, вмѣстѣ съ своимъ братомъ Антономъ и съ другими выдающимися музыкальными дѣятелями, является однимъ изъ самыхъ ревностныхъ работниковъ по осуществленію идеи основанія Русскаго Музыкальнаго Общества. Когда же въ 1860 году открылось въ

Москвѣ отдѣленіе этого общества, Николай Григорьевичъ всталъ во главѣ его. При преобразованіи же московскихъ «элементарныхъ классовъ музыки» въ московскую консерваторію онъ избирается ея первымъ директоромъ и въ этой почетной должности остается до конца своей жизни. Долгое время онъ одинъ держитъ на своихъ плечахъ московскіе симфоническіе вечера, какъ единственный ихъ дирижеръ.

Если не исключительно, то во всякомъ случаѣ во многомъ, Москва обязана этому выдающемуся музыкальному дѣятелю открытіемъ отдѣленія музыкальнаго общества и консерваторіи. И родной городъ оцѣнилъ вполнѣ заслуги Рубинштейна. Судя по описаніямъ газетъ и журналовъ той эпохи, похороны его на кладбищѣ Даниловскаго монастыря совершены были съ такой необычайной торжественностью и при такомъ громадномъ стеченіи народа, какихъ Москва не видала до того времени, а тѣмъ болѣе на похоронахъ музыкальнаго дѣятеля. Городская дума постановила принять всѣ расходы по организаціи похоронъ на счетъ города Москвы.

Разрѣшеніе на открытіе въ Москвѣ Русскаго Музыкальнаго Общества, вѣрнѣе утвержденіе его было получено 24-го декабря 1859 года, но фактическая дѣятельность началась только въ слѣдующемъ году. Главой отдѣленія былъ утвержденъ Н. Г. Рубинштейнъ. Членами дирекціи состояли: П. С. Киселевъ, В. М. Лосевъ, кн. Ю. А. Оболенскій и В. И. Якунчиковъ.

Фактическая дѣятельность Музыкальнаго Общества въ Москвѣ началась съ устройства симфоническихъ и камерныхъ вечеровъ,—по десяти абонементныхъ концертовъ того и другого рода ежегодно. Первымъ состоялся симфоническій концертъ подъ управленіемъ Н. Г. Рубинштейна 22-го ноября 1860 года. Концерты эти пользовались громаднымъ успѣхомъ и вообще дѣятельность новаго общества встрѣтила большое сочувствіе въ средѣ москвичей. Такъ уже къ 1865 году отдѣленіе насчитывало до 1200 дѣйствительныхъ членовъ.

Уже упоминалось о томъ, что единственнымъ дирижеромъ симфоническихъ концертовъ, устраиваемыхъ въ 60-хъ годахъ въ Москвѣ, былъ Рубинштейнъ. Благодаря его преданности дѣлу и природному дарованію, ему удалось поставить эти концерты на большую художественную высоту. Эти концерты впервые знакомили Москву съ лучшими произведеніями европейскихъ мастеровъ. Бетховенъ, Берліозъ, Мендельсонъ, Шуманъ, Брамсъ—постоянно заполняли собой программы московскихъ концертовъ. На ряду съ этимъ ставились и симфоническія произведенія Даргомыжскаго и Глинки. Въ 60-хъ годахъ солистами на концертахъ Музыкальнаго Общества выступаютъ такія величины, какъ Аделина Патти, Венявскій, Антонъ Рубинштейнъ.

Трудно сказать, каковы были въ это время вкусы музыкальной Москвы. Очевидно, въ области симфонической музыки московская публика еще не составила себѣ опредѣленныхъ симпатій. Да и трудно было ихъ составить, такъ какъ, кромѣ нѣсколькихъ случайныхъ произведеній, русской симфонической литературы еще не существовало...

Въ 1862-мъ году, по иниціативѣ Н. Г. Рубинштейна, Музыкальное Общество организуетъ серію «общедоступныхъ» симфоническихъ концер-

товъ, которые по идеѣ свой должны быть доступными всѣмъ и каждому, желающему послушать музыку, но не могущему дорого заплатить за это наслажденіе. Толчкомъ къ этому, по всей вѣроятности, послужилъ ропотъ широкихъ слоевъ интеллигенціи на высокую цѣну, назначенную за абонементы. По крайней мѣрѣ въ смыслѣ желательности удешевленія входныхъ билетовъ высказывались въ 1862-мъ г. «Московскія Вѣдомости». Цѣна за право входа на общедоступные концерты была не высока: входъ въ залъ благороднаго собранія стоилъ 50 копѣекъ, а на хоры всего 25. Первый «общедоступный» концертъ въ Москвѣ состоялся осенью 1862-го г. Дирижировалъ имъ тотъ же неутомимый Н. Г. Рубинштейнъ.

Сохранилась и программа этого концерта. Въ ней мы находимъ такіе шедевры, какъ «Леонора» Бетховена, A-mol'ная симфонія Мендельсона и увертюра къ «Жизни за Царя» Глинки. Широкіе слои московскаго населенія, какъ и слѣдовало ожидать, не особенно сильно заинтересовались «общедоступными» концертами и залъ дворянскаго собранія наполнялся обычными посѣтителями концертовъ Музыкальнаго Общества. Общедоступные концерты продолжались до 1866-го года, когда открылась московская консерваторія, и Рубинштейнъ оказался уже не въ состояніи дирижировать ими за неимѣніемъ свободнаго времени. Въ дальнѣйшемъ «общедоступные» вечера возобновлялись и устраивались въ періодъ съ 1887-го по 1890-ый г.

V.

Одновременно съ открытіемъ сезона симфоническихъ собраній Московское отдѣленіе Музыкальнаго Общества начинаетъ свою педагогическую дѣятельность. Въ Москвѣ открываются «элементарные классы музыки», въ которыхъ за ничтожную плату ведется систематическое обученіе теоріи музыки. Главнымъ иниціаторомъ и душой этого дѣла является, конечно, опять Николай Рубинштейнъ.

Первоначально въ «элементарныхъ классахъ музыки» преподается одна только теорія ея, но постепенно классы эти расширяются, расширяется вмѣстѣ съ тѣмъ ихъ программа, увеличивается кругъ предметовъ, входящихъ въ объемъ преподаванія. Такъ въ 1863-мъ году самъ Рубинштейнъ взялъ на себя преподаваніе въ этихъ классахъ фортепьянной игры. Съ 1864-го года преподавателемъ музыкальныхъ классовъ состоитъ А. Н. Сѣровъ, знаменитый творецъ «Рогнѣды» и «Юдифи». Въ 1864-мъ и 1865-мъ годахъ музыкальные классы помѣщались въ спеціально нанятомъ для этой цѣли помѣщеніи на Моховой въ домѣ Воейковой, теперь составляющемъ собственность Румянцевскаго музея. Число учащихся въ это время достигаетъ 229-ти человѣкъ.

Въ 1866-мъ г. случилось еще новое событіе въ музыкальной жизни Москвы. «Элементарные классы музыки» въ сентябрѣ этого года преобразуются въ консерваторію. Давно уже переставшіе быть «элементарными» фактически, они перестаютъ быть таковыми и юридически.

Во вновь открытой Московской консерваторіи Н. Г. Рубинштейнъ дѣлается директоромъ. Для консерваторіи нанимается новое помѣщеніе

въ домѣ барона Черкасова, на углу Воздвиженки и проѣзда Арбатскихъ воротъ. Необходимыя для этой цѣли средства собираются путемъ частныхъ пожертвованій и суммъ, вырученныхъ отъ концертовъ.

Московской консерваторіи на первыхъ порахъ трудно приходится въ матеріальномъ отношеніи. Никакой субсидіи отъ правительства она не получаетъ. Только въ 1872-мъ году послѣдовало разрѣшеніе на ежегодное пособіе въ размѣрѣ 200.000 рублей.

Въ 1878-мъ году она въ состояніи, наконецъ, купить собственный домъ. Домъ этотъ, принадлежавшій прежде Воронцову, обошелся Музыкальному Обществу почти въ 200.000 рублей, и покупка его оказалась возможной только благодаря тому сочувствію и матеріальной поддержкѣ, которыя встрѣчало оно въ средѣ московской интеллигенціи и, главное, купечества. Покупкѣ собственнаго дома помогли извѣстные въ свое время московскіе меценаты Н. А. Алексѣевъ и С. М. Третьяковъ, бывшіе въ то время членами дирекціи Московскаго отдѣленія.

Въ 1881-мъ году скончался Н. Г. Рубинштейнъ и во главѣ Музыкальнаго Общества всталъ Н. А. Губертъ. Въ это же время одна изъ почитательницъ таланта покойнаго Рубинштейна А. А. Задонская пожертвовала консерваторіи 70.000 рублей. Въ 1882-мъ году организовался директорскій комитетъ, въ составъ котораго вошли Я. Гальвани, И. Гржимали, Н. Д. Кашкинъ и С. И. Танѣевъ. Комитетъ этотъ просуществовалъ до 1885-го г., когда директоромъ Московской консерваторіи сдѣлался С. И. Танѣевъ. Въ это же время членомъ дирекціи состоялъ П. И. Чайковскій.

Съ 1889-го года во главѣ Музыкальнаго Общества всталъ В. И. Сафоновъ, въ бытность котораго и построено новое зданіе Московской консерваторіи. Новое зданіе въ своемъ теперешнемъ видѣ открылось съ осени 1898-го года. Постройкой этого великолѣпнаго зданія, одного изъ лучшаго въ Европѣ по плану и расположенію классовъ, Москва всецѣло обязана В. И. Сафонову, который употребилъ очень много усилій, чтобы собрать необходимый для этого капиталъ. Москва усиленно жертвовала на это культурное дѣло. Въ 80-ыхъ годахъ поступило крупное пожертвованіе Н. Н. Маслова. Позднѣе 200.000 пожертвовалъ Г. Г. Солодовниковъ. Наконецъ, Обществу удалось исхлопотать казенную субсидію въ размѣрѣ 400.000 рублей.

Сафоновъ оставался директоромъ консерваторіи до 1905-го года. О дѣятельности и значеніи его въ дѣлѣ развитія музыкальной культуры Москвы будетъ сказано ниже. Съ 1905-го года въ консерваторію введено автономное управленіе и первымъ выборнымъ директоромъ ея явился М. М. Ипполитовъ-Ивановъ.

Московская консерваторія быстро группируетъ вокругъ себя крупныя преподавательскія силы.

Александръ Николаевичъ Сѣровъ (1820—1871) преподаетъ съ 1864-го года общую теорію музыки въ «элементарныхъ классахъ».

Съ 1866-го по 1872-ой годы профессоромъ консерваторіи состоитъ широко прославленный въ свое время знаменитый піанистъ-виртуозъ, авторъ многочисленныхъ композицій для рояли, романсовъ и русскихъ пѣсенъ

Александръ Ивановичъ Дюбюкъ (1812—1897). Преподавалъ въ Московской консерваторіи и Германъ Августовичъ Ларошъ (1800—1870), пріобрѣтшій громкую извѣстность въ качествѣ одного изъ лучшихъ русскихъ музыкальныхъ критиковъ. Въ 1867-мъ и 1868-мъ г.г. онъ велъ музыкальный отдѣлъ «Русскаго Вѣстника».

По вызову же Н. Г. Рубинштейна въ 1866-мъ году въ Москву пріѣзжаетъ только что окончившій петербургскую консерваторію и сильно нуждающійся въ то время Петръ Ильичъ Чайковскій. Здѣсь онъ становится профессоромъ консерваторіи и здѣсь же протекаетъ большая часть его жизни. Въ русской музыкѣ вліяніе Чайковскаго очень велико. Не будетъ ошибкой сказать, что появленіе этого композитора создало цѣлую музыкальную школу и эта школа послѣдователей Чайковскаго создалась въ Москвѣ. Вліяніе П. И. Чайковскаго на московскую консерваторію было, безусловно, огромно и до сихъ поръ еще не вполнѣ выяснено.

Не перечисляя всѣхъ профессоровъ только что открытой московской консерваторіи, нельзя не указать еще нѣсколько именъ европейски-извѣстныхъ музыкантовъ. Такихъ именъ, какъ скрипачъ Адольфъ Бродскій, знаменитый Гржимали, піанистъ Карлъ Клиндвортъ, Иванъ Войцеховичъ...

Уже вскорѣ послѣ своего основанія московская консерваторія стала выпускать своихъ учениковъ, которые, въ большинствѣ случаевъ оставаясь въ Москвѣ, занимались здѣсь музыкально-педагогической дѣятельностью. Въ Москвѣ образовалась большая группа композиторовъ. Намѣчалась въ дальнѣйшемъ московская музыкальная школа. Особое значеніе и вліяніе на послѣдующихъ молодыхъ московскихъ композиторовъ имѣлъ П. И. Чайковскій. Можно смѣло сказать, что ни одинъ изъ болѣе или менѣе крупныхъ московскихъ авторовъ въ той или иной стадіи развитія своего таланта не избѣжалъ вліянія создателя «Пиковой Дамы» и 6-ой симфоніи.

VI.

Съ открытіемъ дѣятельности отдѣленія Русскаго Музыкальнаго Общества въ Москвѣ все чаще и чаще устраиваются вечера серьезной камерной и симфонической музыки.

Москву довольно часто посѣщаютъ европейски-извѣстные музыканты-виртуозы. Даваемые ими концерты сопровождаются нерѣдко шумными овваціями и памятнымъ успѣхомъ. Въ 1862-мъ году Москву посѣтилъ знаменитый скрипачъ и композиторъ Венявскій. Въ 1863-мъ дирижировалъ тремя симфоническими собраніями, посвященными всецѣло его произведеніямъ, самъ Рихардъ Вагнеръ. Былъ въ Москвѣ и Берліозъ—тоже въ качествѣ дирижера.

О томъ, какъ относились къ концертамъ и выступленіямъ заѣзжихъ знаменитостей москвичи, можно судить по письмамъ Берліоза, писаннымъ великимъ композиторомъ во время его пребыванія въ Россіи.

В. Г. Перовъ

Фото-гинто-гравюра Т-ва „Образованіе"

СЕЛЬСКІЙ КРЕСТНЫЙ ХОДЪ НА ПАСХѢ. 1861 Г. (Третьяковская галлерея).

Концертъ Берліоза состоялся въ Москвѣ въ 1868-мъ году. «Меня пріѣхали звать въ Москву..»—писалъ Берліозъ 23-го декабря 1867-го года—«У этихъ пріѣзжихъ изъ полу-азіатской столицы есть какіе-то необыкновенные доводы, которымъ нельзя сопротивляться... Я не умѣю скаредничать, мнѣ было стыдно»... Черезъ нѣкоторое время Берліозъ писалъ уже изъ Москвы: «На моемъ концертѣ въ Манежѣ было 12.000 слушателей. Я не попробую описывать вамъ аплодисменты послѣ бала въ «Ромео и Джульеттѣ» и «Оффертоpія», изъ «Реквіема». Слушая, какъ хоръ въ 350 человѣкъ повторяетъ тутъ однѣ и тѣ же двѣ ноты, я было подумалъ, что публика вся навѣрно страшно соскучится, и побоялся, что пожалуй не дадутъ кончить. Но публика поняла мою мысль, ея вниманіе усилилось, выраженіе этой кроткой покорности поразило ее. Послѣ послѣдняго такта несмолкаемые аплодисменты раздались со всѣхъ сторонъ; меня вызвали четыре раза; оркестръ и хоры также аплодировали; я просто не зналъ, куда дѣваться. Это самое громадное впечатлѣніе, какое только я производилъ во всю свою жизнь»... Берліозъ сообщаетъ далѣе, что въ Москвѣ онъ встрѣчалъ «любезности со всѣхъ сторонъ и художниковъ и публики», «обѣды, подарки... и т. п.»

Въ 60-хъ г.г. въ Москвѣ выдвигается уже цѣлая плеяда блестящихъ музыкальныхъ критиковъ и цѣнителей музыки. Московскіе газеты и журналы удѣляютъ видныя мѣста подробнымъ рецензіямъ о концертахъ и оперныхъ спектакляхъ. Въ періодической прессѣ появляются время отъ времени обстоятельныя статьи, посвященныя разбору творчества тѣхъ или иныхъ композиторовъ или цѣлыхъ музыкальныхъ школъ.

Начиная съ 60-хъ г.г. Москва дѣлается довольно виднымъ музыкальнымъ центромъ. Здѣсь живутъ и работаютъ многіе русскіе композиторы, имена которыхъ большими буквами вырѣзаны на скрижаляхъ лѣтописи русской оперной и инструментальной музыки.

Въ серединѣ 60-хъ и 70-хъ гг. одной изъ самыхъ яркихъ фигуръ является уже упоминавшійся выше А. Н. Сѣровъ. Творецъ «Юдифи» попалъ въ Москву въ качествѣ преподавателя теоріи музыки, но уже въ 1865 году композиторъ бросаетъ занятія въ элементарныхъ классахъ и, опьяненный грандіознымъ успѣхомъ поставленной въ этомъ же году на сценѣ Большого театра «Рогнѣды», посвящаетъ себя всецѣло композиторской дѣятельности. «Рогнѣда» была не только поставлена, но и создана въ Москвѣ. Въ Москвѣ же писалась и «Вражья сила» на текстъ передѣланной для оперы самимъ А. Н. Островскимъ комедіи «Не такъ живи, какъ хочется».

Сѣровъ жилъ и работалъ въ Москвѣ, но по духу своему онъ не принадлежалъ ей. Въ творчествѣ его, примыкающемъ по своему характеру къ творчеству Мейербера, или скорѣе къ первымъ оперным созданіямъ Рихарда Вагнера, не замѣчаются черты, свойственныя только Москвѣ, какъ центру русской культуры. И только въ послѣднемъ своемъ произведеніи, во «Вражьей силѣ», композиторъ кажется болѣе связаннымъ съ ней...

П. И. Чайковскій пріѣхалъ въ Москву совсѣмъ еще молодымъ музыкантомъ, не имѣющимъ почти никакихъ средствъ къ существованію, уѣхалъ же въ концѣ 70-хъ гг. уже европейской знаменитостью. Въ Москвѣ

рнотекли первые годы композиторской дѣятельности Чайковскаго, но душа композитора все время лежитъ ближе къ Петербургу. Его влечетъ и притягиваетъ къ себѣ сѣверная столица, съ которой связаны его первые музыкальные шаги и гдѣ онъ оставилъ горячо любимыхъ и уважаемыхъ наставниковъ Зарембу и Антона Рубинштейна. Въ Петербургъ молодой авторъ посылаетъ свои первыя творенія; туда была отправлена на судъ учителей великолѣпная мѣстами «первая симфонія» на мотивъ «зимнихъ грезъ», грезъ тоскующаго путника, одинокаго въ своей повозкѣ среди холоднаго пустыннаго поля, снѣжныхъ просторовъ, завыванія вѣтра и зимней вьюги. Этотъ мотивъ одиночества и унынія такъ характеренъ для всего творчества композитора... Чайковскій лично въ благоговѣніи везетъ въ Петербургъ свое первое созданіе, представляетъ его на судъ своихъ учителей и, разочарованный ими, неодобрительно отнесшимися къ работѣ юнаго художника, возвращается снова въ Москву.

Самая первая работа П. И., F—dur'ная «увертюра», также не увидала свѣта петербургской концертной эстрады и 4-го марта 1866 года была поставлена на одномъ изъ московскихъ симфоническихъ концертовъ подъ личнымъ управленіемъ Н. Г. Рубинштейна, сразу глубоко оцѣнившаго талантъ молодого Чайковскаго. Это произведеніе обратило на себя вниманіе московскихъ музыкальныхъ круговъ, и имя автора его становится въ Москвѣ извѣстнымъ.

Обиженный Петербургомъ и одобренный къ дальнѣйшей дѣятельности Москвой, Чайковскій отдаетъ ей свои новыя произведенія. Отвергнутая въ Петербургѣ первая симфонія ставится на одномъ изъ концертовъ московскаго отдѣленія Музыкальнаго Общества въ сезонъ 1868 года. Блестяще, подъ управленіемъ Н. Г. Рубинштейна, поставленная, она вызываетъ бурю восторговъ среди присутствующихъ на концертѣ музыкантовъ и очень сочувственные отзывы московской прессы.

Въ 1866 году Чайковскій задумываетъ создать оперу. А. Н. Островскій принимаетъ дѣятельное участіе въ этомъ замыслѣ и передѣлываетъ сообразно съ условіями оперной сцены текстъ своей драмы «Воевода». Композиторъ страстно и напряженно работаетъ надъ новымъ произведеніемъ. Н. Г. Рубинштейнъ знакомится съ отдѣльными мѣстами его, и по его настоянію на симфоническихъ концертахъ исполняются отрывки изъ еще незнакомой полностью москвичамъ оперы. Отдѣльныя мѣста эти пользуются грандіознымъ успѣхомъ. Въ 1869 году, а именно 30-го января этого года, «Воевода» появляется на сценѣ Большого театра. Чайковскій становится крупной извѣстностью въ Москвѣ. Каждый годъ онъ творитъ все новыя и новыя прекрасныя созданія и теперь уже Москва, глубже оцѣнившая геній композитора, становится ближе его душѣ и сердцу, чѣмъ холодный непривѣтливый Петербургъ. Московская публика была первой, услышавшей такія произведенія, какъ «Фатумъ» и геніальная увертюра съ дуэтомъ «Ромео и Джульетта», обратившая на себя особенное вниманіе музыкантовъ при первой ея постановкѣ въ 1870 году. Въ 1871 году Москва впервые узнаетъ первый квартетъ съ великолѣпнымъ andante, считающимся однимъ изъ лучшихъ созданій Чайковскаго.

Чайковскій полюбилъ Москву, какъ русскій городъ, могучій центръ русской культуры, въ которомъ онъ находилъ сочувственные отклики на свои творенія, но московская оперная сцена, сцена Императорскаго Большого театра, отличалась такой бѣдностью и убожествомъ постановокъ, что композиторъ съ не легкимъ подчасъ сердцемъ отдавалъ ей свои оперы. Отсутствіе художественнаго чутья у тѣхъ, въ чьихъ рукахъ находились судьбы театра, формалистика и рутина, полное непониманіе художественныхъ задачъ, которыя должны преслѣдовать оперные спектакли,—все это въ полной мѣрѣ царило въ стѣнахъ московскаго Большого театра и заставляло московскихъ композиторовъ съ прискорбіемъ мириться съ «коверканіемъ» любимаго дѣтища. Выходъ изъ этого печальнаго положенія былъ одинъ: добиться принятія оперы на петербургскую Маріинскую сцену, которая по своихъ средствамъ и силамъ стояла значительно выше московской.

Чайковскій стремился проникнуть въ Петербургъ. Видѣть свои произведенія въ исполненіи «образцовой» сцены было его мечтой, но завладѣть симпатіями и любовью петербургскихъ меломановъ, наслаждавшихся въ то время звуками «Пророка», «Тангейзера», «Лоэнгрина», было не такъ легко. Въ 1873-мъ году композитору удалось добиться постановки на Маріинской сценѣ «Опричника», но слѣдующія за нимъ произведенія снова появляются въ Москвѣ. Въ 1877 году въ Москвѣ вызываетъ новые восторги 4-ая симфонія.

Сильно нуждающійся въ деньгахъ Чайковскій принимаетъ на себя руководительство музыкальнымъ отдѣломъ «Русскихъ Вѣдомостей». Въ этой должности онъ остается съ 1872-го по 1876-ой годъ. Въ Москвѣ же композиторъ находитъ себѣ мецената въ лицѣ Н. Ф. Фонъ-Меккъ; желая оказать поддержку «таланту, столь нужному Россіи», она предоставляетъ въ его распоряженіе ежегодную пенсію въ размѣрѣ 15.000 рублей.

Въ 1879-мъ году на сценѣ Московской консерваторіи въ исполненіи учениковъ ея ставятся «лирическія сцены»,—какъ назвалъ свою новую оперу Чайковскій,—«Евгеній Онѣгинъ». Успѣхъ этого произведенія, ставшаго впослѣдствіи основой славы и популярности автора его въ средѣ широкой публики, былъ чѣмъ-то совершенно исключительнымъ. «Евгеній Онѣгинъ» принимается къ постановкѣ въ Большой театръ. Первое представленіе сопровождается колоссальнымъ успѣхомъ, о новой оперѣ говорятъ повсюду и петербургскій Маріинскій театръ включаетъ «Онѣгина» въ свой репертуаръ.

Въ 1881-мъ голу москвичи познакомились съ геніальнымъ тріо, быть можетъ, самымъ совершеннымъ произведеніемъ Чайковскаго. Это тріо было посвящено памяти Н. Г. Рубинштейна, недавняя смерть котораго потрясла до глубины души преданнаго другу Чайковскаго.

Въ то время П. И. Чайковскій сталъ уже крупной музыкальной величиной; талантливыя сочиненія его стали извѣстны Европѣ. Двери Маріинскаго театра широко открываются для него. На образцовую сцену принимаются его оперы и самъ Чайковскій перебирается въ Петербургъ. Только послѣ Петербурга Москва узнаетъ «Орлеанскую дѣву», «Чаро-

дѣйку», «Пиковую даму», безсмертную 6 симфонію, очаровательную «Іоланту» и дивные балеты «Щелкунчикъ» и «Спящая красавица». Такимъ образомъ конецъ жизни Чайковскаго протекаетъ въ Петербургѣ, куда онъ попалъ уже крупнымъ европейски извѣстнымъ мастеромъ. Но нужно много усилій, много борьбы, чтобы добиться такого признанія. Надо было имѣть имя и создала композитору это имя Москва. Она съ первыхъ же шаговъ гостепріимно приняла и глубоко оцѣнила геній Чайковскаго и въ этомъ хочется видѣть ея немалую историческую заслугу передъ русской музыкой.

Исторія творчества Чайковскаго во многихъ отношеніяхъ знаменательна. Здѣсь опять выдвигается та историческая роль, которую играла въ русской музыкѣ XIX вѣка Москва. Москва выдвигала и поддерживала національныхъ композиторовъ и тѣмъ содѣйствовала развитію русской музыкальной культуры. Творя въ Петербургѣ чисто-національныя по духу русскія оперы и симфоніи, русскіе композиторы рѣдко встрѣчали въ немъ большее сочувствіе и поддержку, а когда тѣ же созданія появлялись въ Москвѣ, они неизмѣнно вызывали бурю восторговъ. Выше уже указывалось, что именно Москва, а не Петербургъ, создала славу «Аскольдовой могилѣ»; указывалось также и на то, что геніальный Глинковскій «Русланъ» пользовался въ свое время гораздо большею любовью въ Москвѣ, чѣмъ въ Петербургѣ. Только что говорилось и о судьбѣ произведеній Чайковскаго. Въ дальнѣйшей исторіи особенно ясно выступаетъ эта роль Москвы въ отношеніи созданій Римскаго-Корсакова, отвергнутаго въ девяностыхъ годахъ прошлаго столѣтія въ Петербургѣ и съ распростертыми объятіями принятаго Москвой...

Москва создавала русскую музыкальную школу. Она помогала ей развиваться, бережно культивировала ее. Чѣмъ же можно объяснить эту роль Москвы въ исторіи? Чѣмъ объяснить холодность къ молодой русской школѣ со стороны Петербурга?

Рѣшающую роль, намъ думается, играло тутъ отсутствіе пламенной любви ко всему національному, которой особенно сильна была Москва. Петербургъ цѣнилъ технику, законченность и стройность музыкальнаго стиля, «европеизмъ» сюжетовъ и характера музыкальнаго построенія. Результатомъ этого являлось холодное, а иногда и рѣзко недоброжелательное отношеніе къ грубоватой по внѣшности мелодіи и гармоніи русскихъ оперъ, къ «грубымъ» сюжетамъ и характеристикамъ. Холодное сердце петербуржца не трогали мощь и ширь русскаго стиля, совершенно чуждыя обществу, насчитывающему въ своей средѣ не мало лицъ, ничего общаго съ русской культурой не имѣющихъ.

Москва же—центръ, въ которомъ находило горячій откликъ всякое проявленіе національнаго самосознанія, жадно любила и преклонялась передъ всякой вещью, въ которой находила откликъ русской,—а слѣдовательно и ея собственной, московской, культуры и жизни.

Случайно попалъ Чайковскій въ Москву, случайно сдѣлался профессоромъ московской консерваторіи, но не случайно создалась въ Москвѣ школа послѣдователей его.

В. М. Васнецовъ.

Фото-тинто-гравюра Т-ва „Образованіе"

Фасадъ Третьяковской галлереи.

Весь конецъ XIX вѣка въ отношеніяхъ Москвы и Петербурга наблюдается то же самое явленіе: Москва выдвигаетъ русскую музыкальную школу.

Особенно горячій откликъ нашли себѣ здѣсь созданія представителей новой русской школы, ведущей свое начало отъ «Могучей кучки». Послѣднее направленіе возникло въ Петербургѣ, а потому рѣчь о представителяхъ его не должна идти въ статьѣ, посвященной музыкѣ въМосквѣ. Важнымъ представляется отмѣтить лишь то, что гонимыя въ Петербургѣ созданія новой русской школы всегда пользовались неизмѣннымъ успѣхомъ у москвичей. Это сказалось особенно краснорѣчиво на судьбѣ твореній Римскаго-Корсакова.

VII.

Говоря о музыкѣ въ Москвѣ, слѣдуетъ сказать о композиторахъ-москвичахъ по происхожденію и по мѣсту музыкальной дѣятельности. Особенно ярко вырисовывается группа послѣдователей Чайковскаго. Послѣдователи Чайковскаго не сгруппировались въ какую-либо академическую «школу». Вліяніе Чайковскаго на творчество «молодыхъ» московскихъ композиторовъ сказалось въ той внутренней духовной связи, которая существуетъ между творчествомъ великаго композитора и творчествомъ послѣдующаго поколѣнія.

Преемникомъ Чайковскаго является Сергѣй Ивановичъ Танѣевъ, кончившій московскую консерваторію и въ ней же состоявшій профессоромъ. Съ 1885 по 1889 годъ онъ несъ обязанности директора своей бывшей музыкальной alma mater. Танѣевъ пріобрѣлъ широкую популярность среди москвичей, какъ прекрасный педагогъ и не заурядный піанистъ. Композиціи же его, благодаря ихъ серьезности и нѣкоторой, пожалуй, сухой академичности, мало популярны среди широкихъ слоевъ общества, но для музыкантовъ его симфоніи, квартеты и особенно проникновенная трилогія «Орестея» всегда будутъ образцомъ большого техническаго мастерства, высокой культурности и красоты.

Сильно сказалось вліяніе Чайковскаго и на творчествѣ Арсенія Николаевича Корещенко, коренного москвича и по происхожденію и по образованію. Въ 1891 году на сценѣ московскаго Большого театра была поставлена его опера «Пиръ Валтасара», а въ 1900 «Ледяной домъ». Обѣ эти оперы, особенно послѣдняя, пользовались большимъ успѣхомъ, но еще больше успѣховъ выпало на долю его популярнаго балета «Волшебное зеркало». Корещенко хорошо знакомъ москвичамъ и пользуется большой любовью, какъ выдающійся виртуозъ, довольно часто выступающій на камерныхъ и симфоническихъ концертахъ Музыкальнаго и Филармоническаго Общества.

Яркой и интересной фигурой среди композиторовъ московской группы является Сергѣй Васильевичъ Рахманиновъ, великолѣпный піанистъ, изумительный дирижеръ и крупный своеобразный композиторъ. Рахманиновъ родился въ Новгородской губерніи и первоначально попалъ

въ петербургскую консерваторію. Пробывъ недолго, всего 3 года, въ Петербургѣ, онъ перевелся въ Москву, гдѣ въ 1892 году и закончилъ свое музыкальное образованіе. Въ качествѣ выпусной экзаминаціонной работы онъ написалъ небольшую одноактную оперу «Алеко» на сюжетъ пушкинскихъ «Цыганъ». Несмотря на сильное вліяніе Чайковскаго, опера эта изобличала столько свѣжаго и талантливаго въ молодомъ ея авторѣ, что обратила на себя вниманіе всего музыкальнаго міра Москвы. Въ томъ же году произведеніе не достигшаго еще и 20-ти лѣтъ юноши появилось на сценѣ Большого театра. Опера пользовалась большимъ успѣхомъ въ Москвѣ и съ неменьшимъ успѣхомъ шла впослѣдствіи и на провинціальныхъ сценахъ.

Рахманиновъ рано сталъ извѣстнымъ композиторомъ. Дальнѣйшее творчество его пошло въ сторону отдаленія отъ вліянія Чайковскаго, особенно чувствительнаго въ первыхъ вещахъ композитора. Творчество его содержитъ въ себѣ такъ много свѣжаго, своеобразнаго и красиваго, что Рахманинову принадлежитъ, безспорно, одно изъ первыхъ мѣстъ среди современныхъ композиторовъ. Онъ все еще продолжаетъ совершенствоваться, почти каждая новая вещь его—новый этапъ въ развитіи творчества и говорить о немъ, какъ о композиторѣ вполнѣ опредѣлившемся, еще преждевременно. Рахманиновъ полонъ жизни и силъ. Отъ него можно ждать еще многихъ радостныхъ неожиданностей...

Въ 1897 и 1898 г.г. С. В. Рахманиновъ состоялъ дирижеромъ Московской частной оперы С. И. Мамонтова, гдѣ онъ себя зарекомендовалъ въ качествѣ выдающагося мастера своего дѣла. Въ 1904 году онъ былъ принятъ въ капельмейстеры Императорскаго театра. Въ 1906 году на сценѣ этого театра появились двѣ оперы его: «Скупой рыцарь» и «Франческа-да-Римини», которыя, несмотря на выдающіяся музыкальныя достоинства и большой успѣхъ у публики, почему-то только одинъ сезонъ продержались на казенной сценѣ. Въ 1906 году Рахманиновъ ушелъ отъ службы въ Большомъ театрѣ. Послѣднее время композиторъ прославился на всю Европу, какъ выдающійся симфоническій дирижеръ, обладающій колоссальной техникой и темпераментомъ, и какъ проникновенный и тонкій піанистъ. На даваемыхъ С. В. концертахъ исполняются въ большинствѣ его собственныя созданія, въ числѣ которыхъ есть такія значительныя вещи, какъ изумительная «2 симфонія», красочный и захватывающій своей глубиной «Островъ мертвыхъ», знаменитый «Утесъ», ставшія уже классическими «Прелюды». Очень интересны и совершенно своеобразны по стилю, написанные чаще всего на слова современныхъ русскихъ поэтовъ, романсы.

Виднымъ композиторомъ является Георгій Эдуардовичъ Конюсъ, ученикъ московской консерваторіи, съ 1902 года состоящій профессоромъ московскаго Филармоническаго училища. Одно время Конюсъ былъ и директоромъ его. Помимо извѣстныхъ симфоническихъ композицій, какъ-то симфоніи «Изъ міра иллюзій», сюиты «Изъ дѣтской жизни», симфонической поэмы на сюжетъ Короленки «Лѣсъ шумитъ», композиторъ написалъ очень изящный и музыкальный балетъ «Данте», который

въ 1896 году былъ поставленъ на сценѣ московскаго Императорскаго театра.

Кромѣ перечисленныхъ преемниковъ Чайковскаго, Москвѣ послѣднихъ десятилѣтій принадлежитъ рядъ композиторовъ другихъ толковъ.

Интересной, но, къ сожалѣнію, очень мало извѣстной русской публикѣ, музыкальной фигурой является Павелъ Ивановичъ Бларамбергъ (1841—1907), пріѣхавшій въ Москву въ 1883 году въ качествѣ преподавателя въ только что открывшемся въ этомъ году музыкальномъ училищѣ Филармоническаго Общества. Бларамбергъ оставилъ нѣсколько композицій опернаго характера. Въ нихъ чувствуется недюжинный оригинальный талантъ. Въ 60 г.г. авторъ ихъ принадлежалъ къ Балакиревскому кружку и на творчествѣ его сильно сказалось вліяніе принциповъ новой русской школы, выразившихся ярче, чѣмъ гдѣ-либо въ музыкальномъ credo основателей «Могучей кучки». Имъ оставлены интересные наброски къ Лермонтовскому «Демону» и опера «Скоморохъ», поставленная впервые въ сезонъ 1907—1908 года въ театрѣ С. И. Зимина. Эта опера не что иное какъ положенная на музыку пьеса А. Н. Островскаго «Комикъ XVII столѣтія». Оперы Бларамберга появлялись и на сценѣ Большого театра: въ 1888 году «Марія Бургундская» и въ 1895—«Тушинцы» (на сюжетъ пьесы Островскаго).

Антонъ Степановичъ Аренскій, ученикъ петербургской консерваторіи по композиторскому классу Н. А. Римскаго-Корсакова, съ 1882 года состоявшій профессоромъ московской консерваторіи, по характеру своего творчества часто подходитъ къ группѣ Чайковскаго. Въ 1892 году на сценѣ московскаго Императорскаго театра шла его первая опера «Сонъ на Волгѣ», въ 1894 году одноактный «Рафаэль» и въ 1904 «Наль и Дамаянти». Всѣ эти произведенія отличаются своей красочностью, изяществомъ гармоніи и мелодіи и пользуются большимъ успѣхомъ какъ въ средѣ музыкантовъ, такъ и среди широкой публики. Очень высоко стоятъ его тріо и квартеты. Аренскій пріобрѣлъ большую извѣстность въ Москвѣ, да и не только въ ней, какъ хорошій симфоническій дирижеръ и управляющій хоровыми концертами «Московскаго хорового Общества».

Видный московскій музыкальный дѣятель—ученикъ Н. А. Римскаго-Корсакова и во многомъ его послѣдователь—Михаилъ Михайловичъ Ипполитовъ-Ивановъ,—съ 1893 года состоитъ профессоромъ московской консерваторіи, а съ 1906 года, когда консерваторіямъ была дарована автономія, ея выборнымъ директоромъ. Въ 1899 году Ипполитовъ-Ивановъ дирижировалъ оперными спектаклями въ театрѣ С. И. Мамонтова. Здѣсь впервые была поставлена его великолѣпная симфоническая сюита «Кавказскіе эскизы». Тутъ же ставилась и его первая опера «Ася», на сюжетъ Тургенева. Она была поставлена на сценѣ частной оперы въ 1900 году. Въ послѣднее время композиторомъ написана чрезвычайно красивая опера «Измѣна» на сюжетъ извѣстной драмы А. И. Южина-Сумбатова и въ 1910 году она съ большимъ успѣхомъ шла въ театрѣ С. И. Зимина. Въ 1912 году, въ январѣ, подъ личнымъ управленіемъ автора

она исполнялась въ Сергіевскомъ Народномъ домѣ. Большую извѣстность пріобрѣли своеобразные романсы Ипполитова-Иванова.

Александръ Тимофеевичъ Гречаниновъ—коренной москвичъ по происхожденію. Въ Москвѣ же онъ началъ свое музыкальное образованіе. Въ Петербургъ въ это время стремилось большинство молодыхъ музыкантовъ. Всѣхъ притягивалъ къ себѣ классъ композиціи, руководимый такимъ исключительнымъ мастеромъ своего дѣла, какимъ былъ Н. А. Римскій-Корсаковъ. Гречаниновъ недолго оставался въ Москвѣ: вскорѣ онъ бросилъ московскую консерваторію и отправился въ Петербургъ. Вліяніе Римскаго-Корсакова сказалось на молодомъ композиторѣ во всемъ: и въ разработкѣ темъ и мелодій, и въ своеобразной гармонизаціи. По окончаніи музыкальнаго образованія въ Петербургѣ Гречаниновъ вернулся въ Москву. Здѣсь онъ всецѣло посвятилъ себя композиторской дѣятельности. Созданные имъ романсы и симфоніи пользуются широкой популярностью и обладаютъ большими достоинствами. Но особенно велика заслуга композитора въ исторіи русской церковной музыки, въ область которой онъ внесъ много новаго и красиваго.

При первой постановкѣ въ «Московскомъ Общедоступномъ Художественномъ театрѣ» «Царя Ѳедора Іоанновича», трагедія эта шла съ спеціально написанной къ ней Гречаниновымъ музыкой.

Въ области оперной музыки композиторомъ создана опера «Добрыня Никитичъ», шедшая въ 1904 году въ Императорскомъ театрѣ, и «Сестра Беатриса» на сюжетъ изъ Метерлинка, предположенная къ постановкѣ въ театрѣ С. И. Зимина.

Многообѣщающимъ, свѣжимъ, совершенно самобытнымъ талантомъ былъ не успѣвшій развернуться во всю ширь своего дарованія Василій Сергѣевичъ Калинниковъ (1866—1900)—ученикъ московскаго Филармоническаго училища. Въ 1892 году онъ былъ принятъ въ помощники дирижера Московской Частной Оперы, но скоро былъ вынужденъ оставить этотъ постъ, такъ какъ все прогрессирующая болѣзнь, туберкулезъ легкихъ, заставила его уѣхать на южный берегъ Крыма. Калинниковъ мечталъ написать оперу на сюжетъ «1812 годъ». Опера эта, однако, написана не была. Написаннымъ остался одинъ лишь «прологъ», который въ 1899 году ставился въ той же Частной Оперѣ. Для московскаго Малаго театра были написаны антракты къ «Царю Борису» Ал. Толстого.

Калинниковъ умеръ совсѣмъ молодымъ... Оставленное имъ музыкальное наслѣдство не велико по количеству, но такъ значительно по качеству, что можно смѣло сказать: если бы не его болѣзнь и ранняя смерть, онъ былъ бы однимъ изъ крупнѣйшихъ русскихъ композиторовъ. Стоитъ только указать на «1 симфонію», на поэму «Кедръ и пальма», очаровательную, проникновенную «Элегію», его романсы, и понятна станетъ огромность его дарованія.

Въ послѣдніе годы въ средѣ композиторовъ-москвичей намѣчается новое теченіе. Появилась группа смѣлыхъ музыкальныхъ новаторовъ-индивидуалистовъ, окрещенная академическими музыкантами име-

немъ «музыкальныхъ декадентовъ». Самой видной фигурой среди московскихъ «декадентовъ» является Александръ Николаевичъ Скрябинъ, родившійся въ 1871 году, воспитанникъ московской консерваторіи, состоявшій въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ ея профессоромъ. Начавъ свою композиторскую дѣятельность подъ сильнымъ вліяніемъ Шопена, въ послѣднее десятилѣтіе Скрябинъ выступилъ создателемъ совершенно своеобразнаго музыкальнаго направленія.

Искусство по его мнѣнію — «мистическое дѣйствіе, служащее для полученія эстетическаго переживанія, экстаза, прозрѣнія на высшихъ планахъ природы». Полное воплощеніе этой идеи экстаза возможно только въ «Мистеріи», особой формѣ художественнаго созданія, о которой мечтаетъ, къ которой рвется композиторъ. Взявъ за исходную точку теорію Р. Вагнера о созданіи «соединеннаго произведенія всѣхъ искусствъ», Скрябинъ пошелъ гораздо дальше. Тѣ средства, которыми пользуется Вагнеръ, его уже не удовлетворяютъ. Для выраженія экстаза, богоборческаго, сверхчеловѣческаго изступленія, онъ пользуется всѣми средствами возбужденія эстетическихъ чувствъ, всѣми «ласками ощущеній»,—«отъ музыки до танцевъ и отъ игры свѣта до ароматовъ включительно». Введя въ оркестръ самые разнообразные инструменты и средства для полученія звуковыхъ комбинацій, Скрябинъ достигаетъ мѣстами поразительной красоты гармоніи. Въ своихъ исканіяхъ композиторъ пренебрегаетъ всякой музыкальной школой и всякими условностями.

Въ Москвѣ живетъ и работаетъ рядъ другихъ композиторовъ-индивидуалистовъ, какъ напримѣръ—Гліэръ, С. Н. Василенко, Метнеръ и пр.

VIII.

Въ послѣдней четверти XIX вѣка дѣятельность московскаго отдѣленія Музыкальнаго Общества заключается попрежнему въ организаціи концертовъ и въ заботахъ о правильной постановкѣ музыкальнаго образованія. Ежегодно устраиваются по 10 камерныхъ и 10 симфоническихъ абонементныхъ концертовъ, которые усиленно посѣщаются москвичами. Кромѣ созданій Бетховена, Вагнера, Берліоза, Листа, Мендельсона, Гайдна и другихъ столповъ западно-европейской музыкальной литературы, Общество на своихъ концертахъ знакомитъ Москву съ новѣйшими произведеніями русскихъ и иностранныхъ композиторовъ...

Въ 1870 году въ Москву пріѣзжалъ и далъ семь историческихъ концертовъ А. Г. Рубинштейнъ. Концерты эти сильно заинтересовали москвичей. Послѣднее время Музыкальное Общество устраиваетъ ежегодно серію такихъ же историческихъ концертовъ со строго выдержанной «классической» программой.

Въ восьмидесятыхъ годахъ въ Москвѣ выдѣляется крупная музыкальная сила—много поработавшій для процвѣтанія московской консерваторіи Василій Ильичъ Сафоновъ, ученикъ петербургской консерваторіи, въ настоящее время всемірно извѣстный піанистъ и геніальный дирижеръ.

Съ 1889 года онъ становится во главѣ московскаго отдѣленія Музыкальнаго Общества и съ этого же года и до 1906 года состоитъ директоромъ московской консерваторіи. Сафоновъ замѣнилъ Н. Г. Рубинштейна для московскаго отдѣленія: долгое время онъ выступалъ едва ли не единственнымъ дирижеромъ симфоническихъ собраній. Не жалѣя совершенно своихъ личныхъ силъ, онъ всю энергію отдаетъ на служеніе любимому дѣлу.

Исключительно его энергіи обязана Москва своей новой, прекрасно построенной консерваторіей. Выдающійся техникъ, блестящій піанистъ, В. И. Сафоновъ создалъ въ Москвѣ цѣлую школу піанистовъ. Въ числѣ его учениковъ встрѣчаются такія имена, какъ Скрябинъ, Левинъ, Шоръ.

За послѣднее время этотъ видный музыкальный дѣятель уклонился отъ общественной дѣятельности и посвятилъ себя всецѣло дѣятельности концертанта. Имя его, какъ музыканта, извѣстно не только въ Россіи и Европѣ, но даже и въ Сѣверной Америкѣ.

Въ 1880 году въ Москвѣ открылось отдѣленіе давно уже существовавшаго въ Петербургѣ Филармоническаго Общества. Основано оно было въ Москвѣ по иниціативѣ П. А. Шестаковскаго, стоявшаго во главѣ отдѣленія со дня его основанія и до конца девяностыхъ годовъ (1899 года). Общество это такъ же, какъ и Музыкальное, устраиваетъ симфоническіе и камерные концерты, по 10 въ сезонъ.

Въ 1883 году послѣдовало разрѣшеніе на преобразованіе музыкальной школы П. А. Шестаковскаго въ музыкально-драматическое училище Московскаго Филармоническаго Общества. Въ 1886 году Высочайше разрѣшено уравненіе его въ правахъ съ Императорскими консерваторіями.

Въ 1878 году по иниціативѣ извѣстнаго московскаго музыкальнаго дѣятеля К. К. Альбрехта учреждается въ Москвѣ «Русское Хоровое Общество». Общество имѣетъ въ своемъ распоряженіи образцово поставленные регентскіе и хоровые классы. Оно обладаетъ также великолѣпными хорами, часто выступающими на концертахъ Музыкальнаго Общества и самостоятельно устраиваемыхъ. Во главѣ «Русскаго Хорового Общества» въ разное время стояли такіе мастера, какъ А. Н. Аренскій, В. И. Сафоновъ, М. М. Ипполитовъ-Ивановъ и др.

Къ концу XIX и началу XX столѣтій Москва сильно прогрессируетъ въ области музыкальной культуры. Уже въ концѣ XIX вѣка по частной иниціативѣ возникаетъ цѣлый рядъ музыкально-просвѣтительныхъ учрежденій.

Въ ряду этихъ культурно-музыкальныхъ частныхъ учрежденій, безусловно, первое мѣсто занимаетъ Московская Частная Опера Саввы Ивановича Мамонтова. Роль этого предпріятія въ исторіи русскаго искусства настолько значительна, что исторіи возникновенія Мамонтовскаго театра и характеристикѣ его дѣятельности мы посвятимъ въ дальнѣйшемъ нѣсколько отдѣльныхъ страницъ. Особое значеніе въ музыкальной жизни Москвы пріобрѣлъ въ послѣднее время такъ называемый «Керзинскій кружокъ». Исторія возникновенія его крайне несложна. Въ 1895 году частныя лица Аркадій Михайловичъ и Марья Семеновна Керзины, большіе любители музыки, начали устраивать у себя въ квартирѣ музыкальныя

собранія. Собранія эти носили строго интимный характеръ: собирались все знакомые другъ-другу музыканты и любители, разыгрывали квартеты, тріо, выступали соло. Первыя собранія подобнаго рода собирали до 23 человѣкъ, въ числѣ которыхъ выступали крупныя звѣзды (тогда еще только выдвигавшіяся) московскаго музыкальнаго міра. Такъ еще въ 1897 году на Керзинскихъ концертахъ пѣлъ и чаровалъ всѣхъ своимъ голосомъ Л. В. Собиновъ—въ то время ученикъ филармоническаго училища.

О «вечерахъ» и «утрахъ» Керзиныхъ въ Москвѣ заговорили. Хозяевамъ удалось привлечь въ свой кружокъ «знаменитостей». Скоро количество посѣтителей ихъ возросло до такой степени, что размѣры частной квартиры оказались слишкомъ малы.

Концерты пришлось перепести въ болѣе помѣстительное зданіе. На первыхъ порахъ подходящимъ показалось помѣщеніе офицерскаго клуба, но скоро пришлось перебраться въ «Славянскій базаръ». Дѣло расширялось и появилась возможность устраивать не только камерныя, но и симфоническія собранія, дирижеромъ которыхъ состоялъ С. В. Рахманиновъ. Керзинскіе концерты стали публичными и съ 1901 года устраиваются въ большомъ залѣ Благороднаго Собранія.

Въ настоящее время устраиваются Керзинскимъ кружкомъ симфоническіе концерты подъ названіемъ «Наши музыкальныя утра».

Уже при первыхъ шагахъ дѣятельности кружка А. М. и М. С. Керзиныхъ обнаружилась въ немъ прекрасная тенденція: Керзины особенно охотно приглашали молодыхъ композиторовъ и ставили у себя произведенія, только что ими написанныя. Эта тенденція удержалась и до настоящаго времени. На Керзинскихъ «музыкальныхъ утрахъ» сплошь да рядомъ появляются въ программѣ новѣйшія произведенія современныхъ композиторовъ московской группы и Москва впервые знакомится съ ними на этихъ концертахъ. Такъ Керзинскимъ кружкомъ впервые поставлено много послѣднихъ вещей Рахманинова, Скрябина, Гліэра. Ставятся на его концертахъ и мало извѣстныя творенія старшихъ композиторовъ новой русской школы. Совсѣмъ недавно, напримѣръ, благодаря Керзинскому кружку москвичи познакомились съ «Женитьбой» Мусоргскаго.

Громадную роль въ дѣлѣ ознакомленія русской публики съ геніальными твореніями М. П. Мусоргскаго сыграла основательница Московскаго «Дома пѣсни», выдающаяся концертная исполнительница пѣсней Шуберта и музыкальныхъ пьесъ Мусоргскаго Марья Александровна Оленина Д'Альгеймъ. Оленина Д'Альгеймъ воскресила совершенно забытые, вѣрнѣе совершенно не понятые въ свое время и совершенно неизвѣстные въ 90-хъ годахъ, геніальные романсы Мусоргскаго. Изумительно мастерски исполняя эти романсы, она, какъ рѣдкая пѣвица, покоряетъ своимъ талантомъ очарованный залъ и только слышавшій ея исполненіе «Дѣтской», «Полководца», «Трепака» можетъ понять и оцѣнить весь геній Мусоргскаго. Только съ того времени, какъ стала выступать Оленина Д' Альгеймъ, изумленная Россія, да и не только одна Россія, узнала и поняла его созданія...

М. А. Оленина Д' Альгеймъ, къ сожалѣнію, мало извѣстна въ про-

винціи. Въ Москвѣ же, гдѣ ею основанъ въ началѣ 900-хъ г.г. «Домъ пѣсни», она ежегодно съ неизмѣннымъ грандіознымъ успѣхомъ выступаетъ на устраиваемыхъ ею «Вечерахъ пѣсни».

Перелистывая «Русскую Музыкальную Газету» за 1898 годъ, мы нашли тамъ интересное «письмо изъ Парижа». Въ этомъ письмѣ авторъ сообщаетъ о томъ, что въ Парижѣ нѣкій страстный поклонникъ русской музыки вообще и Мусоргскаго въ частности издалъ монографію о творчествѣ геніальнаго «кучкиста» и читаетъ цѣлый рядъ публичныхъ лекцій о немъ. Лекторъ этотъ былъ не кто иной какъ французъ Пьеръ Д'Альгеймъ, мужъ основательницы «Дома пѣсни». Лекціи Пьера Д'Альгейма сопровождались музыкальными иллюстраціями—исполненіемъ произведеній Мусоргскаго. Исполнительницей выступала тогда еще совсѣмъ неизвѣстная, какъ говоритъ о ней авторъ письма, «наша отечественница» Марія Оленина Д'Альгеймъ. Лекціи Д'Альгейма и особенно исполненіе вокальныхъ пьесъ супругой его вызывали бурю восторговъ парижанъ и восторженные отзывы цѣлаго ряда газетъ, какъ, напримѣръ: «La Réforme», «L'étoile Belge», «Le son». Черезъ годъ имя Оленина Д'Альгеймъ стало извѣстно въ Россіи.

Въ самое послѣднее время сильно выдвинулись концерты симфоническаго оркестра С. Куссевицкаго, впервые возникшіе въ 1909 году. Великолѣпный оркестръ его совершилъ весной 1910 года концертное турне по Россіи и всюду пользовался неизмѣннымъ успѣхомъ. Приглашая первоклассныхъ дирижеровъ и солистовъ С. А. Куссевицкій въ настоящее время достигъ того, что его концерты конкурируютъ съ концертами Музыкальнаго и Филармоническаго обществъ. На концертахъ этихъ ставятся многія произведенія, незнакомыя до того Москвѣ. Впервые ставились на концертахъ Куссевицкаго произведенія Рихарда Штрауса, Густава Малера, Скрябина («Поэма экстаза», «Прометей») и другихъ новѣйшихъ композиторовъ.

На ростъ музыкальной культурности Москвы указываетъ и то вниманіе, которое проявляютъ послѣднее время общественныя силы и московское городское самоуправленіе въ отношеніи музыкальнаго развитія городского населенія. Достаточно указать на оперные спектакли въ Народномъ Домѣ, поставленные въ послѣдніе годы на довольно значительную ходожественную высоту, и симфоническіе общедоступные концерты, устраиваемые каждое лѣто на Сокольничьемъ кругу. Какъ тѣ, такъ и другіе охотно посѣщаются и по своей дешевизнѣ доступны малосостоятельнымъ классамъ. Можно упомянуть и о «Народной консерваторіи», о концертахъ, устраиваемыхъ въ самые послѣдніе годы Обществомъ Народныхъ Университетовъ.

IX.

Одинъ московскій баринъ начала XIX вѣка писалъ послѣ постройки въ Москвѣ Большого театра: «Театръ построили—это хорошо, но недостаточно. Нужно еще купить 2000 душъ, приписать ихъ къ театру и

Арх. К. А. Тонъ.

Фото-гинто-гравюра Т-ва „Образование"

Храмъ Христа Спасителя. 1839 г.

обязать подушной повинностью по очереди ходить въ театръ, такъ какъ на одну публику надѣяться нельзя». Изъ этого письма видно, насколько неохотно посѣщала Москва оперные спектакли въ первую половину XIX столѣтія.

Въ 50-хъ годахъ въ Москвѣ существовалъ только одинъ оперный театръ «Большой» Императорскій, построенный въ своемъ настоящемъ видѣ въ 1856 году. Долгое время онъ былъ единственнымъ центромъ, удовлетворяющимъ музыкально-эстетическія потребности Москвы. Музыка вообще, а оперные спектакли въ особенности, считалась монопольной привилегіей Императорскихъ театровъ. Отсюда, изъ отсутствія конкуренціи, вытекало крайне небрежное отношеніе въ постановкѣ оперныхъ спектаклей, которое наблюдается въ это время. Императорскіе театры руководились чиновниками, въ большинствѣ случаевъ ничего общаго съ искусствомъ не имѣющими и ничего въ немъ не понимающими.

На сценѣ господствуетъ иностранная, главнымъ образомъ итальянская музыка, такъ какъ таковъ репертуаръ петербургскихъ театровъ и такъ «рекомендуется» поступать изъ Петербурга. Мейерберъ, Оберъ, Россини—вотъ обычный репертуаръ оперной сцены того времени. Русскія оперы ставятся рѣдко, несмотря на явно выраженныя симпатіи къ нимъ московской публики.

Въ 50-хъ годахъ оперной сценой завѣдывалъ А. Н. Верстовскій. Съ 1862 года завѣдываніе Московскимъ театромъ перешло въ руки Л. Ф. Львова, горячаго поклонника итальянской музыки и оперы. По его настоянію въ Москвѣ была учреждена постоянная итальянская опера съ хорошимъ составомъ. Между прочимъ пѣлъ въ Москвѣ и знаменитый теноръ, свѣтило итальянскаго вокальнаго міра, Тамберликъ. Русская опера оказалась въ еще большемъ, чѣмъ прежде, загонѣ. Гоненіе на нее продолжалось вплоть до 80-хъ годовъ, когда во главѣ Большого театра встали даровитые, преданные искусству и горячо любившіе его, капельмейстеръ И. К. Альтани, режиссеръ—талантливый пѣвецъ А. И. Барцалъ и У. О. Авранекъ, въ то время хормейстеръ и второй дирижеръ.

О реформѣ и обновленіи московской оперы мечталъ еще Н. Г. Рубинштейнъ. Онъ искалъ даже мѣста капельмейстера въ Большомъ театрѣ съ цѣлью встать ближе къ оперному дѣлу и добиться его реформы, но дѣла по организаціи Музыкальнаго Общества и консерваторіи отвлекали его отъ осуществленія этой идеи.

Въ 70-хъ г.г. дѣятельность московскихъ композиторовъ все больше и больше развивается. Появляется много русскихъ оперъ. Большой театръ охотнѣе, чѣмъ прежде, принимаетъ ихъ для постановки на своей сценѣ. Однако, постановка опернаго дѣла, попрежнему, очень плоха. За кулисами царитъ тотъ же бюрократизмъ, оперы ставятся безъ всякаго разбора, такъ же небрежно и спѣшно. И только въ 80 годахъ, какъ сказано было выше, наступаетъ нѣкоторое улучшеніе въ постановкѣ театрально-музыкальнаго дѣла...

Могучимъ факторомъ въ дѣлѣ улучшенія постановокъ московской оперной сцены было основаніе въ серединѣ 80-хъ годовъ московской частной оперы.

Съ московскимъ Большимъ театромъ въ 90-хъ годахъ случилось то же самое, что десяткомъ лѣтъ позднѣе произошло съ Малымъ: застывшіе въ казенной рутинѣ Императорскіе—оперный и драматическій—театры не могли устоять противъ новаго теченія въ сценическомъ искусствѣ, выдвинутомъ самой жизнью и нашедшемъ своихъ выразителей: въ драмѣ въ Художественномъ театрѣ, въ оперѣ—въ московской Частной Оперѣ С. И. Мамонтова. Къ концу 80-хъ годовъ въ Москвѣ существовало два оперныхъ театра: Большой Императорскій и частный. Первый безнадежно стоялъ на одномъ мѣстѣ, второй шелъ все впередъ и впередъ по пути къ новымъ сценическимъ завоеваніямъ. Разница, наконецъ, оказалась слишкомъ чувствительной и старый театръ почувствовалъ свою отсталость...

Начинается улучшеніе постановокъ Большого театра. Императорская сцена мало-по-малу обновляется и освѣжается. Освѣжается и обновляется репертуаръ, улучшаются хоры, оркестръ, декораціи. Процессъ этотъ наблюдается въ концѣ 90-хъ г.г. и особенно замѣтнымъ дѣлается въ 900-хъ г.г. вплоть до нашихъ дней. Въ 1899 году управляющимъ московскихъ театровъ былъ В. А. Теляковскій, позднѣе переведенный въ Петербургъ, и московскій театръ во многомъ обязанъ ему улучшеніемъ своихъ постановокъ. Вслѣдъ за Частной Оперой Императорская обращаетъ большое вниманіе на режиссерскую часть, заботится о стройности и гармоничности ансамбля, о сценическомъ реализмѣ. Поручаетъ декораціонную часть такимъ мастерамъ, какъ К. А. Коровинъ и Н. Клодтъ. Въ самое послѣднее время московскому казенному театру удается дать такія образцовыя въ полномъ смыслѣ слова постановки, какъ «Гибель Боговъ» или балеты «Саламбо» и «Корсаръ».

Не выдѣляясь художественностью своихъ постановокъ и стройностью своего ансамбля, московская Императорская оперная сцена на всемъ почти протяженіи второй половины XIX вѣка обладала крупными артистическими силами. Но,—какъ говоритъ русская пословица,—одинъ въ полѣ не воинъ, и ихъ участіе въ спектакляхъ не могло сгладить антихудожественности постановки. Однако, въ отдѣльности взятые, артисты эти производили громадное впечатлѣніе и доставляли своими феноменальными голосами или вдохновенной игрой столько эстетическаго наслажденія московскимъ меломанамъ, что несправедливо было бы, если бы неблагодарное потомство забыло о нихъ.

Среди такихъ знаменитостей видное мѣсто занимаетъ пріѣхавшій въ 60-хъ г.г. изъ Петербурга въ Москву теноръ Осипъ Яковлевичъ Сѣтовъ, пѣвецъ, обладавшій исключительнымъ по діапазону и тембру голосомъ, особенно удачно выступавшій въ роляхъ русскаго репертуара. Современники такъ цѣнили Сѣтова, что ставили его нерѣдко выше пріѣзжавшихъ въ Москву знаменитыхъ итальянскихъ пѣвцовъ.

Гремѣвшій въ свое время на всю Россію Иванъ Александровичъ Мельниковъ пѣлъ также въ Москвѣ и былъ кореннымъ москвичемъ. Особенно прославился онъ, какъ исполнитель «Руслана» и «Князя Игоря».

Великолѣпнымъ голосомъ обладалъ Федоръ Калиновичъ Никольскій, знаменитый теноръ, уроженецъ Москвы. Долгое время онъ

состоялъ псаломщикомъ одной изъ московскихъ церквей, пока не промѣнялъ свою духовную карьеру на долю опернаго пѣвца.

Изъ женскихъ голосовъ въ 50-хъ годахъ особеннымъ успѣхомъ въ Москвѣ пользовалась Г. А. Семенова. Артистка эта обладала феноменальнымъ сопрано и являлась одновременной исполнительницей сильно драматическихъ и лирико-колоратурныхъ партій. Особенно хорошо подходила артистка и по голосу и по сценическому дарованію къ партіямъ Мейерберовскихъ героинь. Въ 60-хъ годахъ прославилась, какъ рѣдкая исполнительница партіи Вани и другихъ контральтовыхъ партій, Ирина Ивановна Оноре. Въ 60-хъ же годахъ гремѣли имена Александры Дормидонтовны Кочетовой и Александры Григорьевны Меньшиковой. (Обѣ пѣвицы обладали сопрано).

Въ 70-хъ и 80-хъ годахъ выдѣлялись контральто Зинаида Ивановна Эйбоженко, контральто Ольга Владиміровна Святловская, знаменитая исполнительница партіи Татьяны въ «Евгеніи Онѣгинѣ» Марья Николаевна Климентьева, Богоміръ Богоміровичъ Карсовъ и европейски-извѣстный баритонъ Павелъ Акинфіевичъ Хохловъ.

Въ послѣднее 15-лѣтіе московская Императорская сцена выдвинула и имѣла въ качествѣ своихъ артистовъ нѣсколько такихъ же колоссовъ сценическаго искусства, имена которыхъ долго сохранятся въ исторіи русскаго опернаго театра. Достаточно назвать имена Ф. И. Шаляпина, составившаго свою сценическую карьеру во время службы въ Москвѣ въ театрѣ С. И. Мамонтова, Л. В. Собинова, тѣсно сжившагося съ Москвой и москвичами, воспитанника Московскаго университета (окончилъ здѣсь юридическій факультетъ), А. В. Неждановой, обладательницы исключительнаго по матеріалу и обработкѣ лирико-колоратурнаго сопрано, постоянно поющей на сценѣ Большого театра. Въ московскомъ же Императорскомъ театрѣ началъ свою карьеру и Д. А. Смирновъ, позднѣе чаще пѣвшій въ Петербургѣ, чѣмъ въ Москвѣ...

X.

Оживленіе опернаго дѣла въ Москвѣ началось съ организаціи Частной Русской Оперы. Основанной по личной иниціативѣ извѣстнаго московскаго мецената Саввы Ивановича Мамонтова, оперѣ этой суждено было въ дальнѣйшемъ сыграть не маловажную роль въ исторіи русской оперы. Въ самомъ непродолжительномъ времени Частная Опера сумѣла сгруппировать вокругъ себя крупныя художественныя и артистическія силы. Упорной, внимательной работой, громаднымъ количествомъ подготовительныхъ репетицій новый оперный театръ достигалъ такой тщательности и художественной продуманности постановокъ, что въ скоромъ времени сдѣлался лучшимъ опернымъ театромъ Россіи. Опера, въ которой публика привыкла совершенно не обращать вниманіе на реализмъ драматическихъ положеній, въ которой все вниманіе зрителя сосредоточилось только на вокальномъ исполненіи, впервые въ Россіи въ постановкахъ Частной Оперы

предстала предъ слушателемъ и зрителемъ въ видѣ гармоническаго сочетанія двухъ родовъ искусства,—музыки и драмы, въ видѣ цѣльной, художественно поставленной «музыкальной драмы». Въ Частной Оперѣ артисты не только пѣли, но и играли. Теперь стараются играть и художественно отдѣлывать свои роли даже маленькіе провинціальные пѣвцы, но въ то время, когда основывалась мамонтовская опера, одно это было крупнымъ нововведеніемъ.

Въ Частной Оперѣ, тоже впервые въ Россіи, были приглашены къ участію въ сценической постановкѣ художники-декораторы. Въ настоящее время въ столицахъ приглашеніе художниковъ въ качествѣ декораторовъ стало обычнымъ явленіемъ, но когда впервые въ Частной Оперѣ шаблонныя, грубо намазанныя и безвкусныя декораціи замѣнились проникновенными созданіями Врубеля, Полѣнова, Васнецова, Коровина, Сѣрова,—такія постановки были цѣлымъ откровеніемъ. Не малымъ откровеніемъ въ то время было и созданіе стройнаго и гармоничнаго ансамбля, гдѣ каждый исполнитель не пѣлъ, какъ ему положитъ на душу Богъ, а подчинялся указаніямъ и замысламъ режиссуры. Московская Частная Опера обратила особенное вниманіе на репертуаръ. Во главѣ ея стояли все русскіе люди, тонкіе цѣнители музыки. Они знали какими сокровищами, совершенно забытыми и непризнанными казенными оперными сценами, обладала русская музыкальная литература. Частная Опера стала добывать ихъ изъ архивовъ и впервые знакомить съ ними, въ большинствѣ случаевъ поражать ими изумленныхъ и восхищенныхъ москвичей. Частная Опера познакомила русскую публику съ геніальной «Хованщиной» Мусоргскаго, со многими вещами Кюи, Чайковскаго, Сѣрова. А когда въ половинѣ 90-хъ гг. казенныя сцены объявили форменное гоненіе на очаровательныя созданія Римскаго-Корсакова, Частная Опера была единственнымъ театромъ, который радостно раскрылъ свои двери великолѣпнымъ операмъ-былинамъ. Подъ сводами Мамонтовскаго театра впервые зазвучали сказочно-прекрасные звуки «Садко», «Сказки о царѣ Салтанѣ», «Моцарта и Сальери» и другихъ шедевровъ Римскаго-Корсакова, и кто знаетъ, не будь этого театра, сколько пролежали бы подъ спудомъ эти произведенія?..

Большая часть репертуара Частной Оперы состояла изъ произведеній новой и старой русской музыкальной школы. Были воскрешены давно забытыя «Аскольдова могила» и «Громобой», ставились оперы Глинки, Даргомыжскаго, Сѣрова, Бородина, Мусоргскаго, оперы новѣйшихъ русскихъ композиторовъ. Однимъ словомъ, усиленно пропагандировалась русская музыка. На нее было обращено все вниманіе—и въ этомъ одна изъ крупнѣйшихъ заслугъ Мамонтовскаго предпріятія.

Открытіе спектаклей московской Частной Оперы состоялось 9 января 1885 года. Поставлена была «Русалка». Къ подготовкѣ спектакля было приступлено уже въ 1884 году. Еще съ осени этого года С. И. Мамонтовъ, вмѣстѣ съ композиторомъ Н. С. Кротковымъ, сформировалъ оперную труппу, въ составъ которой преимущественно брались молодые пѣвцы съ хорошими голосами, не успѣвшіе создать себѣ шаблона для исполняемыхъ ролей, мало захваченные условностями оперной рутины.

Фото-типто-гравюра Т-ва „Образованіе"

Храмъ Христа Спасителя. Внутренній видъ съ западныхъ хоръ.

Подъ управленіемъ извѣстнаго и талантливаго композитора І. А. Труффи въ скоромъ времени начались усиленныя репетиціи. Въ теченіе нѣсколькихъ мѣсяцевъ репетировались всего только три оперы: «Фаустъ», «Русалка» и «Виндзорскія проказницы». Было устроено громадное количество репетицій, предусматривались и разрабатывались такія детали постановокъ, на которыя въ то время не обращали никакого вниманія не только въ оперныхъ, но и въ драматическихъ театрахъ. Самъ С. И. Мамонтовъ принималъ дѣятельное участіе въ этихъ репетиціяхъ и особенно старался придать статистамъ и хористамъ характеръ подлинной толпы, а не наряженныхъ спеціально для оперы людей.

Первымъ спектаклемъ въ Частной Оперѣ была «Русалка» съ участіемъ Салиной, Любатовичъ, Пальминой, Ершова, Бедлевича и Гордѣева. Декораціи были написаны молодыми москвичами-художниками по великолѣпнымъ эскизамъ В. М. Васнецова.

Затѣмъ шли «Фаустъ» и «Виндзорскія проказницы» по эскизамъ В. Д. Полѣнова.

Какъ всегда бываетъ со всѣмъ крупнымъ и смѣлымъ, публика сначала не поняла постановокъ новаго театра. Стильные, красивые, далекіе отъ принятаго шаблона, костюмы высмѣивались газетами, какъ «оригинальничаніе», «декадентство»; относительно приглашенія художниковъ для писанія декорацій говорилось, что это не что иное, какъ Мамонтовское «купеческое самодурство». Игра артистовъ, не подходящая къ общепринятому шаблону, объявлялась также «неправильной» и «бездарной». Однимъ словомъ, ни публика, ни подавляющее большинство прессы не поняли Мамонтовской «затѣи». Дѣла въ оперѣ пошли крайне плохо, сборы упали до послѣдней степени, предпріятіе грозило полнѣйшимъ крахомъ.

Пришлось пойти на компромиссъ. Вызвали итальянскую труппу и стали давать въ Ліанозовскомъ театрѣ (нынѣ Художественномъ) итальянскія оперы. Итальянская труппа, въ составѣ которой были такія звѣзды, какъ Ванъ-Зандъ, Арнольдсонъ, Сильва, Мазини, Таманьо и др., давала спектакли вперемежку съ спектаклями русской оперы.

Въ 1886 году удалось блестяще поставить исключительно русскими силами «Травіату», а затѣмъ среди итальянскихъ спектаклей пошла «Снѣгурочка» Римскаго-Корсакова. Эта постановка, съ декораціями В. М. Васнецова, изумительно проникновенные эскизы къ которымъ находятся въ Третьяковской галлереѣ, и съ Салиной въ заглавной роли произвела большое впечатлѣніе на слушателей и пользовалась большимъ успѣхомъ.

Мало-по-малу осуществляется мечта С. И. Мамонтова: оказывается возможнымъ удѣлять все больше и больше мѣста постановкамъ оперъ русскихъ мастеровъ. Итальянцы были распущены, русская труппа пополнилась крупными силами, какъ Ѳ. И. Шаляпинъ, А. В. Секаръ-Рожанскій, Е. И. Збруева. Начали ставиться исключительно русскія вещи. На первыхъ же порахъ поставили «Рогнѣду», «Юдифь», «Вражью силу», «Бориса Годунова», «Хованщину», «Князя Игоря», «Садко», «Майскую ночь», «Моцартъ и Сальери», «Псковитянку» и цѣлый рядъ другихъ сокровищъ русской оперной литературы.

Публика съ жадностью набрасывалась на эти спектакли, русскую оперу полюбили, признали во всей Россіи. Московская Опера стала на такую высоту, благодаря своимъ крупнымъ артистическимъ силамъ, что постомъ 1898 года рискнула совершить поѣздку въ Петербургъ. Въ Петербургъ повезли «Хованщину», «Майскую ночь», «Псковитянку» и другія русскія оперы, гонимыя въ Петербургѣ. Гастроли эти сопровождались шумнымъ успѣхомъ. И передъ безспорной очевидностью «образцовая» Маріинская сцена поняла свою ошибку, и гонимыя оперы Римскаго-Корсакова были приняты къ постановкѣ въ Императорскихъ театрахъ.

Оперная антреприза С. И. Мамонтова кончилась въ 1904 году. На смѣну ей выступили другія антрепризы, изъ которыхъ особеннаго вниманія заслуживаетъ предпріятіе С. И. Зимина, въ которомъ воскресили давно заброшенную «Чародѣйку» и «Черевички» Чайковскаго, «Юдифь», «Вражью силу», «Хованщину», впервые поставили послѣднія произведенія Римскаго-Корсакова («Золотой пѣтушокъ»), Бларамберга («Скоморохъ»). Опера Зимина впервые въ Москвѣ и вообще въ Россіи поставила Вагнеровскихъ «Нюренбергскихъ мейстерзингеровъ» и много произведеній новѣйшихъ иностранныхъ композиторовъ, никогда не ставившихся въ Россіи. Постановки Зиминскаго театра отличаются тщательностью и художественной продуманностью, и въ этомъ отношеніи театръ является продолжателемъ традицій Московской Частной Оперы.

Художественная жизнь Москвы въ XIX вѣкѣ.

Ю. И. Шамурина.

Въ началѣ XIX столѣтія Петербургъ былъ единственнымъ художественнымъ центромъ Россіи. Здѣсь работали лучшія художественныя силы, здѣсь находилась Академія Художествъ—авторитетъ которой стоялъ очень высоко и въ обществѣ и въ средѣ художниковъ, здѣсь, наконецъ, группировались высшіе слои дворянства, единственнаго класса тогдашней Россіи, эстетическія потребности котораго стояли на уровнѣ вѣка.

Москва же, какъ и вся остальная Россія, питалась крохами съ петербургскаго стола: если забыть о небольшой группѣ талантливыхъ зодчихъ, развившейся въ Москвѣ въ концѣ XVIII вѣка, всѣхъ прочихъ художниковъ, украшавшихъ и радовавшихъ красотой культурную Россію, нужно признать робкими подголосками петербургской Академіи. Это были художники-неудачники, вытѣсненные изъ Петербурга болѣе талантливыми собратьями, или малоспособные труженики, отчаивавшіеся въ возможности артистической карьеры при дворѣ, или наконецъ полу-дилетанты, хватившіе только верховъ эстетической культуры. Изъ заѣзжихъ иностранцевъ лучшіе опять-таки неохотно покидаютъ гостепріимный Петербургъ...

Мѣняется положеніе и ослабѣваетъ нѣсколько художественная гегемонія Петербурга только во второй половинѣ XIX вѣка, когда въ Москвѣ начинаетъ зарождаться самостоятельная художественная культура, идущая вразрѣзъ съ эстетическими воззрѣніями Академіи.

Въ 20-хъ и 30-хъ годахъ въ Москвѣ проживаетъ нѣсколько русскихъ художниковъ-портретистовъ, обслуживающихъ дворянство и богатое купечество. Прошедшіе въ молодости академическую школу, они скоро забывали классическую премудрость, внушавшуюся имъ профессорами, становились точными, внимательными реалистами и безъ особеннаго блеска писали желавшихъ увѣковѣчить себя москвичей.

Среди московскихъ портретистовъ этого времени выдается Василій Андреевичъ Тропининъ (1776—1857 г.), пользовавшійся въ 30-хъ и 40-хъ годахъ почетной извѣстностью и оставившій цѣлую галлерею представителей купечества и средняго дворянства. Его уравновѣшенное, старательное творчество, чуждое всякаго «шика» и внѣшней эффектности, вы-

зывало рядъ послѣдователей и серьезная манера портретныхъ работъ Тропинина стала господствующей въ Москвѣ въ первую половину XIX вѣка.

Въ 30-хъ годахъ въ Москвѣ наступаетъ художественное оживленіе. Увеличивается количество художниковъ, организуется художественное училище и постепенно начинаетъ формироваться новая, московская школа живописи, вносящая впослѣдствіи свѣжую струю въ русское искусство и освобождающая живопись отъ тисковъ академизма.

Вмѣстѣ съ тѣмъ въ Москвѣ начинаютъ устраиваться первыя художественныя выставки, интересъ къ живописи и къ искусству вообще распространяется среди широкихъ слоевъ московскаго населенія, словомъ— Москва становится замѣтнымъ и притомъ самостоятельнымъ художественнымъ центромъ.

Николай I съ отличавшей его настойчивостью, но безъ всякаго художественнаго чувства, стремился прославить свое царствованіе внѣшнимъ величіемъ. Начинается эпоха офиціальнаго меценатства и грандіозныхъ замысловъ. Москва украшается рядомъ монументальныхъ сооруженій. Къ сожалѣнію, время широкихъ задачъ совпало съ полнымъ упадкомъ вкуса и утратой стиля; около столѣтія питавшій русское творчество классицизмъ казался слишкомъ чуждымъ и на смѣну ему подъ видомъ «русско-византійскаго» стиля пришелъ усиленно насаждавшійся безпомощный эклектизмъ. Въ Москвѣ въ 1840 годы строится колоссальный храмъ Христа Спасителя, въ 1838—1849 Кремлевскій дворецъ—малохудожественное зданіе казарменнаго типа. Малый театръ, грандіозная рѣшетка Александровскаго сада, фонтаны на Театральной и Лубянской площадяхъ, провіантскіе магазины на Остоженкѣ и много другихъ обширныхъ зданій вызываютъ напряженную строительную дѣятельность. Для украшенія храма Христа и Кремлевскаго дворца присылается изъ Петербурга рядъ художниковъ-скульпторовъ и живописцевъ, въ томъ числѣ Ѳ. Завьяловъ, работавшій въ Москвѣ въ 1844—8 годахъ, и А. Логановскій, исполнявшій между прочимъ барельефы для храма Христа Спасителя. Москва чуть ли не со временъ Алексѣя Михайловича не видѣла у себя такой напряженной художественной работы...

Еще большее значеніе для эстетическаго воспитанія и оживленія Москвы имѣло основаніе художественнаго училища. Въ 1832 году по частной иниціативѣ составляется кружокъ любителей живописи и художниковъ, сходившихся по вечерамъ рисовать съ натуры. Эти художественные вечера получили наименованіе «натурнаго класса», при чемъ каждый изъ членовъ, внося ежемѣсячно по 15 рублей на расходы, имѣлъ право приводить съ собой одного товарища или ученика [1]). Въ слѣдующемъ году, ободренные успѣхомъ своего начинанія, иниціаторы «натурнаго класса» переименовываютъ его въ «художественный», уже не ограничивая такимъ образомъ его задачъ рисованіемъ съ натуры. Иниціаторами и руководителями класса были московскіе художники—Ѳ. Кинель, Е. И. Маковскій,

[1]) «Русскій Художественный Архивъ» 1894 г., вып. I.

Арх. Б. В. Фрейденбергъ.

Фото-тинто-гравюра Т-ва „Образованіе"

Музей П. И. Щукина. Малая Грузинская.

В. С. и А. С. Добровольскіе и И. Т. Дурновъ—произведенія которыхъ, исключительно портреты, можно видѣть въ Третьяковской галлереѣ. Для поддержки класса было организовано донынѣ существующее Общество Любителей Художествъ, члены котораго вносили по 250 рублей на содержаніе класса. Общество это «въ цѣляхъ лучшаго единенія любителей искусствъ съ художниками» начало посылать ученическія работы въ Академію Художествъ для присужденія наградъ—серебряныхъ медалей и званія свободнаго художника. Задачей «художественнаго класса» было—«водворить въ Москвѣ лучшія понятія о художествахъ и приготовить художниковъ и рисовальщиковъ». Въ 1836 году А. С. Добровольскій, помощникъ директора «художественнаго класса», разработалъ обширный проектъ устройства въ Москвѣ картинной галлереи и при ней выставки художественныхъ произведеній. Проектъ былъ близокъ къ осуществленію, но смерть Добровольскаго погубила уже наладившееся дѣло.

«Художественный классъ» пользовался вниманіемъ и поддержкой Академіи, снабжавшей его копіями знаменитыхъ произведеній, гипсовыми слѣпками и учебными руководствами. Въ 1843 году, послѣ похвальнаго отзыва Академіи, «художественный классъ» былъ реформированъ въ Училище Живописи и Ваянія, получилъ ежегодную казенную субсидію въ размѣрѣ 6,000 и такимъ образомъ сталъ первымъ послѣ Академіи разсадникомъ художественнаго просвѣщенія. Хотя руководители «класса» постоянно увѣряли Академію въ своемъ твердомъ рѣшеніи всегда хранить «благосклонное вниманіе и благоволеніе Академіи, давая всему у насъ обученію классическое направленіе, согласное съ видами Академіи Художествъ и ея высокимъ понятіямъ о произведеніяхъ изящныхъ художествъ...», но дѣйствительность не оправдывала ихъ увѣреній. Просматривая списокъ работъ учениковъ московскаго училища, посылавшихся для награжденія Академіей, мы видимъ тутъ почти исключительно жанровыя сцены, виды Москвы и подмосковные пейзажи, этюды и головы съ натуры. «Старикъ съ книгой», «Дѣвочка, чистящая картофель», «Ратникъ съ ружьемъ», «Молебствіе въ церкви», «Нищіе»—таковы сюжеты москвичей въ 40 и 50 годахъ. Реализмъ утверждался въ московскомъ искусствѣ съ первыхъ же его шаговъ. Это было неизбѣжно, такъ какъ художественная культура Академіи съ ея классической эстетикой была совершенно чужда и непонятна Москвѣ. И это было въ высшей степени желательно для дальнѣйшаго развитія русскаго искусства, потому что живой и понятный реализмъ скоро пріобрѣтаетъ національный обликъ...

«Художественный классъ», а позднѣе Училище Живописи и Ваянія устраивали выставки, привлекавшія большой кругъ посѣтителей, будившія въ москвичахъ художественные запросы. Доступное родное искусство, изображавшее сцены изъ знакомаго быта, виды московскихъ улицъ и древнихъ памятниковъ, пріобрѣтало поклонниковъ среди московскаго богатаго купечества, охотно собиравшаго произведенія, соотвѣтствовавшія его неискушенному въ художественныхъ тонкостяхъ глазу. Въ Москвѣ зарождаются первыя собранія работъ русскихъ художниковъ, при чемъ особенную извѣстность получаютъ обширныя собранія В. А. Кокорева,

К. Т. Солдатенкова и Д. П. Боткина. Такимъ образомъ мало-по-малу въ Москвѣ появляется свое искусство, свои художественные вкусы, не согласные съ официальнымъ искусствомъ Академіи.

Петербургская Академія Художествъ съ первыхъ лѣтъ своего существованія примкнула къ упрочившемуся въ концѣ XVIII вѣка во всѣхъ европейскихъ академіяхъ—бездушному и величественному классицизму, влюбленному въ традиціи итальянскихъ мастеровъ XVI и XVII вѣковъ, оперирующему исключительно съ миѳологическими и героическими сюжетами. Академическое искусство, стремясь къ «возвышенности», ставило школу и традицію выше личныхъ склонностей художника и, чуждаясь «низкой и грубой натуры», признавало только идеальныя, атлетическія фигуры, театральную грацію движеній, условное и облагороженное изображеніе человѣческихъ страстей. Подобной эстетической программы Академія держалась и всю первую половину XIX вѣка. Авторитетъ ея стоялъ въ русскомъ обществѣ очень высоко и никто не мечталъ о художественной борьбѣ съ этимъ мертвымъ искусствомъ, но уже въ 30-хъ годахъ стало ясно, что выросшая, расцвѣтшая русская душа, знакомая съ творчествомъ Пушкина, Гоголя, Лермонтова, болѣющая соціальными и философскими сомнѣніями, такъ остро ставшими передъ сознаніемъ русскаго общества въ концѣ Николаевскаго царствованія, не удовлетворится ученымъ и холоднымъ мастерствомъ Академіи и будетъ создавать иныя, свои художественныя формы...

Академическое искусство носило вполнѣ аристократическій характеръ. Чтобы разобраться въ его темахъ, чтобы любоваться техническимъ мастерствомъ, нужно было обладать довольно большой эрудиціей и художественнымъ навыкомъ. Такое мудреное искусство не могло удовлетворить даже утонченнаго дворянства и съ начала XIX столѣтія появляются художники дилетанты, изображающіе всѣмъ понятныя милыя картинки быта, деревенскіе пейзажи, небольшіе портреты. Явленіе само по себѣ незначительное, этотъ распространенный дилетантизмъ все же показывалъ несоотвѣтствіе официальнаго искусства и эстетическихъ запросовъ общества.

Такимъ образомъ холодность академизма и его отдаленность отъ жизни неминуемо должны были вызвать къ жизни новое искусство. Первую попытку дѣлаетъ А. Г. Венеціановъ (1779—1847 г.), талантливый бытописецъ русской деревни, но его наивное, хотя и искреннее искусство, озаренное любовью къ родной землѣ, не создало школы и всѣ многочисленные ученики Венеціанова скоро перешли къ салонному «итальянскому» жанру, единственному роду реализма, допускавшемуся Академіей въ серединѣ XIX вѣка.

Академія признавала жанръ, т.-е. бытовую живопись, но отводила ей второстепенное мѣсто въ сравненіи съ историческими и миѳологическими темами. Нужно было доказать права реалистическаго искусства на существованіе и этотъ крупный шагъ въ эволюціи русской живописи былъ сдѣланъ московскимъ Училищемъ Живописи и Ваянія. Быстро развившійся русскій реализмъ сумѣлъ не только затронуть чисто національныя темы, но и наполнить ихъ народнымъ духомъ. Живопись стала глубже, разнообразнѣе, богаче, засіяла всѣми переливами личныхъ чувствъ, симпатій и

взглядовъ. Творчество академическихъ мастеровъ было профессіей, служебнымъ ремесломъ; ихъ произведенія говорятъ только о большемъ или меньшемъ умѣньи рисовать, компановать, согласовать краски. Личность же художника остается за предѣлами творчества. Но въ 50-хъ годахъ съ упроченіемъ реализма искусство начинаетъ отражать личность творца, его общественныя симпатіи, его темпераментъ, его увлеченія. Живопись становится болѣе одухотворенной, притомъ—не эстетическими восторгами, а общечеловѣческими чувствами умиленія, сострадания, негодованія, ироніи и гнѣва, и въ этомъ заключается разгадка ея властнаго воздѣйствія на общество: она становится нужной, близкой, какъ всякое художественное выраженіе завѣтныхъ думъ и настроеній.

Самой крупной и вліятельной фигурой московскаго реализма былъ Василій Григорьеаичъ Перовъ (1833—1882 г.)—подлинный художникъ-шестидесятникъ, первый изъ «идейныхъ реалистовъ». Его искусство то высмѣиваетъ, то добродушно иронизируетъ, то выставляетъ на позоръ, то искренне и чутко сострадаетъ, но всегда вниманіе художника обращено на народъ, на деревню, на яркія стороны общественной жизни. Перовъ никогда не остается равнодушнымъ наблюдателемъ, безстрастнымъ фотографомъ,—онъ сгущаетъ краски жизни, опредѣляя тѣмъ свое личное отношеніе къ тому или другому явленію. Отрицательныя черты пьянаго сельскаго духовенства или разжирѣвшаго монашества онъ выставляетъ почти въ карикатурномъ видѣ. Наоборотъ—крестьянскіе типы написаны съ нѣкоторой долей прикрашенности, хотя бы во внѣшнемъ обликѣ. Маленькіе, безвредные люди города, безмятежный бытъ которыхъ любилъ писать Перовъ въ 70-хъ годахъ, добродушно шаржированы. Тѣмъ не менѣе при всемъ своемъ пристрастіи, Перовъ остается внимательнымъ наблюдателемъ и точнымъ изобразителемъ жизни, никогда не подслащивая, не смягчая яркости ея облика, вводя въ обиходъ искусства такіе образы и детали, которые привели бы въ ужасъ стараго академика съ его возвышенными взглядами на «изящныя художества!»

Кромѣ своеобразныхъ условій московской жизни, появленію этого новаго типа художника способствовало и нѣчто, лежавшее въ самой атмосферѣ московскаго Училища. Здѣсь учителя не подавляли своей славой и художественными заслугами, творчество не отрывали отъ жизни и мертвымъ матеріаломъ, учебнымъ пособіемъ, а не вѣчной темой искусства, были гипсовыя головы Аполлоновъ и Венеръ.

Творчество Перова — это живописный отзвукъ пѣсенъ Некрасова, страницы изъ скорбныхъ писаній Рѣшетникова и Левитова. Перовъ дѣтство и юность провелъ въ деревнѣ. Его вниманіе съ первыхъ же самостоятельныхъ опытовъ было обращено къ народной жизни. Первое крупное произведеніе Перова — «Проповѣдь въ селѣ», написанное въ концѣ 50-хъ годовъ и теперь находящееся въ Румянцевскомъ музеѣ, опредѣляетъ дальнѣйшее направленіе его творчества. Въ 1861 году появляется еще болѣе рѣзкій «Сельскій крестный ходъ на Пасхѣ», изображающій мытарства перепившагося духовенства. (Трет. галлерея). Затѣмъ—«Чаепитіе въ

Мытищахъ» (Рум. музей)—на тему о монашескомъ чревоугодіи. Таковы боевыя произведенія Перова, съ невиданной смѣлостью отразившія въ искусствѣ общественныя язвы Россіи.

Общественные верхи и художественная критика, еще придерживавшіеся старыхъ «возвышенныхъ» взглядовъ на искусство, недружелюбно встрѣтили Перова. Иначе отнеслась къ нему Москва. Московскіе собиратели изъ рядовъ купечества жадно пріобрѣтали его картины и благодаря имъ весь Перовъ остался въ Москвѣ, перейдя отъ К. Т. Солдатенкова въ Румянцевскій музей, и нѣсколькими десятками полотенъ представленный въ Третьяковской галлереѣ.

Впослѣдствіи Перовъ успокаивается, его обличеніе становится безобиднѣе и приближается къ добродушной усмѣшкѣ. «Рыболовъ», «Птицеловъ», «Охотники на привалѣ», «Голубятникъ», «Ботаникъ» — таковы бытовыя идилліи Перова. И до послѣднихъ лѣтъ своей творческой дѣятельности, пока не увлекли художника широкія и несвойственныя его дарованію задачи исторической и религіозной живописи, остается онъ гуманнымъ и внимательнымъ бытописцемъ...

Перовъ не былъ эпизодической фигурой въ московской живописи. Почти одновременно съ нимъ выступаетъ рядъ учениковъ той же школы Живописи и Ваянія съ картинами на общественныя темы. В. В. Пукиревъ (1832—1890) въ 1862 году получаетъ званіе профессора за свою широко извѣстную картину «Неравный бракъ». (Трет. галлерея). Въ слѣдующемъ году появляется «Проводы начальника» (тамъ же) А. Л. Юшанова (1840—1860 г.) многообѣщавшаго, но рано умершаго художника. Въ тѣ же годы начинаетъ выдвигаться И. М. Прянишниковъ (1840—1894 г.) другъ и сверстникъ Перова, болѣе мягкій, болѣе безстрастно смотрящій въ жизнь. Новое направленіе русской живописи съ изумительной быстротой завоевываетъ права гражданства, сдвигая даже Академію Художествъ съ ея сонной позиціи. На молодыхъ московскихъ реалистовъ сыпятся награды вплоть до званія профессора, вся академическая молодежь устремляется къ идейному реализму и къ концу 60-хъ годовъ реализмъ занимаетъ главенствующее мѣсто въ русской живописи.

Въ эстетически развитыя эпохи заслуживаютъ осужденія художники, приноравливающіеся ко вкусамъ толпы. Во времена же Перова не было выработано зрѣлыхъ художественныхъ формъ, усвоеніе которыхъ выдѣляло бы посвященныхъ отъ толпы, такъ какъ мертвая эстетика академизма уже очевидно никого не удовлетворяла. Творчество идейныхъ реалистовъ, не стремясь приноравливаться къ требованіямъ массы, было глубоко демократично. Это крупное общественное явленіе: благодаря доступности искусства къ эстетическому наслажденію, былъ привлеченъ большой кругъ людей, до тѣхъ поръ чуждыхъ ему, и художественное творчество пустило крѣпкіе корни, стало нужнымъ дѣломъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ это было вполнѣ русское, народное безъ стараній стать во что бы то ни было національнымъ, искусство, тѣсно связанное съ русской жизнью. Только такое искусство могло завоевать Москву и, дѣйствительно, мы видимъ, какъ

„овышается пульсъ художественной жизни, какъ художественная гегемонія передового центра надолго упрочивается за Москвой.

Народившійся реализмъ, доступный каждому, не требующій для усвоенія никакихъ спеціальныхъ познаній и интересовъ, пробудилъ дѣятельный интересъ къ живописи въ средѣ московскаго купечества. Громадныя пріобрѣтенія московскихъ меценатовъ поддерживаютъ десятки художниковъ и все лучшее, что создаетъ русская кисть, попадаетъ въ Москву. Большинство подобныхъ коллекціоперовъ преслѣдовало только свои личные вкусы, не задаваясь широкими общественными задачами, но на этой почвѣ выростали такія значительныя для русскаго искусства явленія, какъ собирательство братьевъ Третьяковыхъ, создавшихъ первый музей русскаго искусства.

Интересно отмѣтить, что въ Москвѣ очень быстро вырастаетъ интересъ къ русскому искусству въ цѣломъ, къ его первымъ шагамъ, его развитію, къ переживаемымъ имъ стадіямъ. Первый толчокъ въ этомъ направленіи былъ данъ Обществомъ Любителей Художествъ, часто устраивавшимъ въ Москвѣ выставки и представлявшимъ на нихъ творчество не только своихъ питомцевъ, но и лучшихъ русскихъ художниковъ. Въ 1863 году Обществу удалось устроить выставки 56 картинъ русскихъ мастеровъ, представлявшихъ на всемірной выставкѣ въ Лондонѣ наше искусство. Успѣхъ выставки, начинавшейся портретами Левицкаго и доведенной до Александра Иванова включительно, говоритъ о способности не только любоваться, но и изучать.

Дѣятельность Павла Михайловича Третьякова (1832—1898 г.) въ теченіе 40 лѣтъ собиравшаго все лучшее, что давала русская живопись, оказывала колоссальное вліяніе на художественную жизнь Москвы. До Третьякова можно было только говорить о русской живописи, только знать ея отдѣльныя произведенія, но нельзя было видѣть собранной въ одно мѣсто, представленной въ ея постепенномъ развитіи. Художники писали, картины появлялись на выставкахъ, которыя посѣщались сравнительно немногочисленной публикой и затѣмъ или возвращались въ мастерскую или расходились по частнымъ лицамъ. Немного лучше обстояло дѣло въ Петербургѣ, гдѣ въ Академіи Художествъ существовало довольно большое собраніе русскихъ картинъ, но преимущественно старыхъ мастеровъ и при этомъ—академическаго толка. Третьяковъ же поставилъ себѣ величественную задачу—представить всѣхъ выдающихся русскихъ мастеровъ, начиная съ Елизаветинскаго времени, т.-е. съ первыхъ робкихъ шаговъ русской живописи, и кончая современными ему реалистами. Его собирательство въ основѣ своей было партійнымъ, цѣнящимъ выше всего молодой идейный реализмъ, но во времена Третьякова такая партійность являлась приверженностью къ лучшей полосѣ русской живописи. Тѣмъ не менѣе Третьяковъ съ огромнымъ вкусомъ и чутьемъ угадывалъ значеніе предыдущихъ художниковъ и представлялъ ихъ въ своей галлереѣ типичными и яркими произведеніями. Великіе портретисты XVIII вѣка—Д. Г. Левицкій (1735—1822 г.) и В. Л. Боровиковскій (1758—1826 г.), совершенно забытые и заброшенные на всемъ протяженіи XIX столѣтія,

были признаны только въ 1900 годахъ. Тогда же обнаружилось, что великолѣпныя работы забытыхъ мастеровъ отысканы и пріобрѣтены Третьяковымъ...

Трудно представить себѣ, что это колоссальное хранилище русскаго искусства устроено силами одного человѣка, хотя бы и милліонера. Лучшіе художники XIX вѣка почти цѣликомъ собраны въ Третьяковской галлереѣ. Перовъ, Прянишниковъ, Шишкинъ, Крамской, Васильевъ, Ге, Суриковъ, Рѣпинъ, В. Васнецовъ, Верещагинъ, В. Маковскій, Полѣновъ—представлены всѣми своими выдающимися произведеніями.

Собраніе Третьякова, уже въ 80-хъ годахъ открытое для публики, а въ 1893 году окончательно переданное городу въ общее пользованіе, имѣло громадное значеніе для дальнѣйшаго хода русской живописи. «Русская живопись», «русская школа»—стала вполнѣ опредѣленнымъ понятіемъ. Выступилъ ея національный обликъ, выяснился ходъ ея развитія. Знакомясь съ творчествомъ національныхъ мастеровъ прошлаго, могли молодые художники воспитываться въ атмосферѣ родного искусства и тѣмъ сохранять свою самобытность. Галлерея стала школой, не той школой, гдѣ учатъ рисовать, класть краски, а школой, дающей вдохновеніе, творческій восторгъ, единеніе съ мастерами прошлаго. Общественный подвигъ Третьякова тѣмъ выше, что созданная имъ галлерея вѣчно будетъ отражать ходъ русской живописи: имъ оставлена большая сумма, на проценты съ которой пополняется галлерея новыми произведеніями. Ознакомленіе же широкихъ массъ московскаго населенія съ русской живописью началось только съ открытія Третьяковской галлереи,—до тѣхъ поръ только немногія тысячи посѣщавшихъ художественныя выставки видѣли картины, знали объ эстетическомъ наслажденіи живописью...

Въ 1871 году по иниціативѣ Перова и Мясоѣдова открывается первая «передвижная» выставка. Внѣшнее отличіе ея отъ академическихъ выставокъ состояло въ посѣщеніи нѣсколькихъ крупныхъ русскихъ городовъ,—обыкновенно—Москвы, Кіева, Одессы, Харькова. Передвижныя выставки группировали вокругъ себя молодыхъ реалистовъ, бодрой толпой пошедшихъ за Перовымъ. Но Перова нельзя считать создателемъ, родоначальникомъ идейнаго реализма,—его создалъ весь общественный складъ 60-хъ годовъ, Перовъ же былъ только наиболѣе раннимъ его представителемъ. Идейный реализмъ легко и быстро побѣдилъ: ему покорилась Академія, всѣ русскія выставки наполняются работами его мастеровъ. Вызывающая острота первыхъ произведеній Перова скоро смягчилась и выставки запестрѣли жанровыми картинами,—мирными изображеніями будничной жизни, пейзажами, сценами изъ народнаго быта. Русская живопись не остановилась на достигнутомъ и въ концѣ 70-хъ годовъ въ Москвѣ снова возникаетъ мощное и плодотворное художественное теченіе; оно приводитъ къ пышному расцвѣту русскаго реализма и съ исторической точки зрѣнія представляется стадіей полной его зрѣлости. Въ его скоромъ наступленіи была и художественная, и общественная необходимость. Первыя выступленія художниковъ-реалистовъ, появлявшіяся на фонѣ са-

Арх. П. Поповъ.

Фото-типо-гра[illegible] Т-ва „Образованіе"

Вестибюль Московскаго Историческаго Музея. 1874—1883 г.

лоннаго академизма, захватывали всѣхъ своей задушевной близостью, занимательностью сюжета, его оживленностью и правдивостью. Восхищаясь тѣмъ, что нарисовано, переставали интересоваться какъ нарисовано. Въ пренебреженіи къ формѣ нельзя не видѣть отчасти отзвуковъ того побѣдоноснаго «разрушенія эстетики», которымъ такъ гордилась утилитарная мысль 60-хъ годовъ.

Но въ 70-хъ годахъ, когда борьба съ академизмомъ была окончена, стихло и гражданское пламя предыдущаго десятилѣтія, художники остаются наединѣ со своимъ искусствомъ: цѣли и задачи общественныя уступили мѣсто художественнымъ. Начинаются исканія яркой, могучей и красивой формы. Прочно усваивается истина, что нельзя выразить великій и мощный замыслъ въ тусклой формѣ. Въ Москвѣ, гдѣ въ 70-хъ годахъ несомнѣнно сильнѣе, чѣмъ гдѣ-либо проявлялся интересъ къ русской живописи, группируются всѣ искатели.

Исканія семидесятниковъ живописи не ограничиваются формой. Является мучительная жажда глубокаго, проникновеннаго творчества, такого же властнаго, какъ страницы Тургенева, Толстого и Достоевскаго, такого же народнаго и самобытнаго, какъ русская пѣсня и сказка, какъ архитектура Василія Блаженнаго, какъ московскій Кремль. Молодежь, воспитанная не на нѣмомъ преклоненіи передъ академическими свѣтилами, а на вѣрѣ въ себя, въ свои творческія силы, ставитъ себѣ отвѣтственныя задачи и легко справляется съ ними...

Болѣе совершенная форма и специфически русскій характеръ творчества—два идеала художниковъ-семидесятниковъ, въ сущности истекаютъ изъ одного желанія—создать въ живописи болѣе гибкія, болѣе воспріимчивыя формы, которыя позволили бы быть вполнѣ искреннимъ, т.-е выявлять въ полномъ объемѣ все то, чѣмъ полна душа.

Тяготѣніе къ Москвѣ, къ русскому Риму, даже и независимо отъ сложившейся въ ней благопріятной для художественныхъ исканій обстановки, объединяетъ всѣ живыя силы русской живописи 70-хъ годовъ. Когдато Перовъ не вынесъ разлуки съ родиной и просилъ Академію вернуть его изъ заграничной командировки въ Россію, потому что только на родинѣ могъ онъ плодотворно работать: въ 1877 году возвращается изъ Парижа Викторъ Михайловичъ Васнецовъ (р. 1848 г.) и селится въ Москвѣ. Вмѣстѣ съ Ильей Ефимовичемъ Рѣпинымъ (р. 1844 г.), Василіемъ Дмитріевичемъ Поленовымъ (р. 1844 г.) и малоизвѣстнымъ Левицкимъ они образуютъ художественную колонію по образцу Парижской. Эта небольшая группа изъ трехъ художниковъ,—теперь заслуженныхъ ветерановъ кисти, а тогда молодыхъ и многообѣщавшихъ, одушевленныхъ самыми лучшими намѣреніями, живописцевъ,—скоро привлекаетъ вниманіе художественной Москвы. Большую и дѣятельную поддержку имъ оказываетъ московскій меценатъ—Савва Ивановичъ Мамонтовъ, для котораго между прочимъ Васнецовъ пишетъ свои первыя, обратившія на него вниманіе, картины на сказочныя темы.

Москва 70-хъ годовъ была совершенно чужда узкой партійности въ искусствѣ и это создавало въ ней животворную атмосферу, помогавшую

опредѣляться молодымъ художникамъ. Индивидуальность художника не подавляется, но культивируется какъ залогъ новыхъ достиженій. Этимъ духомъ терпимости, свидѣтельствующимъ о значительной эстетической культурности, была проникнута Москва больше всего потому, что созданія молодыхъ художниковъ захватывали такія близкія, такія понятныя и въ то же время величественныя темы.

Рѣпинъ скоро разстался съ Москвой. Его громадный талантъ не оказалъ непосредственнаго вліянія на ея художественную жизнь. Впечатлѣнія же Москвы, трагическіе образы ея исторіи направили вниманіе молодого художника на историческія картины, особенно прославившія его талантъ: «Царевна Софія въ Новодѣвичьемъ монастырѣ» и «Іоаннъ Грозный»— навѣяны Москвой, Кремлемъ, росписными сводами древнихъ теремовъ.

Васнецовъ на всю жизнь остался въ Москвѣ и его вліяніе на московскихъ художниковъ не вполнѣ исчерпано и въ наше время. Васнецовъ, конечно, былъ не первый художникъ съ русской душой, но никто до него не подошелъ такъ искренне къ народнымъ былинамъ, къ народному творчеству, къ древнему церковному искусству. До заграничной поѣздки Васнецовъ преимущественно занимался бытовой живописью, и только въ нѣсколькихъ случайныхъ рисункахъ открывалъ таившуюся въ его душѣ любовь къ русской сказкѣ и былинамъ. Въ 1878 году онъ написалъ для С. И. Мамонтова двѣ былинныхъ картины: «Битва скиѳовъ» и «Витязь на распутьи» [1]). То были первыя попытки въ новомъ родѣ сказочной живописи, новомъ не только для Васнецова, но и для всего русскаго искусства. Въ 1880 году появляется «Послѣ побоища Игоря съ Половцами», встрѣченное всеобщимъ восторгомъ. «Необыкновенно замѣчательная, новая и глубоко поэтическая вещь. Такихъ еще не было въ русской школѣ...»— писалъ Рѣпинъ въ частномъ письмѣ. Съ этимъ произведеніемъ, позднѣе раскритикованнымъ и сильно развѣнчаннымъ, вошла въ русскую живопись совершенно новая нота поэтичности, живой прочувствованности: реализмъ предыдущихъ десятилѣтій, а тѣмъ болѣе та его вѣтвь, которая упрочилась на передвижныхъ выставкахъ, хранилъ строгую разсудочность, почти научную объективность и это придавало ему нѣкоторую сухость. Васнецовъ не только продумалъ всесторонне изображенный имъ историческій моментъ, онъ самъ проникся скорбью, разлившейся по русской землѣ, послѣ гибели столькихъ витязей, и въ красивыхъ величавыхъ тонахъ народной сказки передалъ трагическую эпопею. Картина Васнецова могла возникнуть только въ Москвѣ въ 80-хъ годахъ, пропитанной древними легендами, украшенной памятниками прошлаго, красоту и историческое значеніе которыхъ она только что поняла. Вмѣстѣ съ тѣмъ «Послѣ побоища» было и откровеніемъ, увѣренно указавшимъ путь тѣмъ, кто искалъ особой, родной красоты.

Васнецовъ, а съ нимъ и вся передовая художественная Москва, глубоко вѣрилъ въ возможность возрожденія народнаго творчества, создавшаго самобытную красоту древне-русской архитектуры, дивныхъ церков-

---

[1]) А. И. Успенскій. Викторъ Михайловичъ Васнецовъ. М. 1906 г.

ныхъ стѣнописей, великолѣпной деревянной рѣзьбы. Усердно изучалась старина и не менѣе внимательно приглядывались къ сохранившимся въ деревенской глуши остаткамъ народнаго творчества. Во всѣхъ отрасляхъ искусства и художественной промышленности начинаются горячія исканія самобытной красоты и вдохновителями этого плодотворнаго, еще недостаточно оцѣненнаго, устремленія русскаго искусства являются Викторъ Васнецовъ и Савва Мамонтовъ. Нѣтъ такой области творчества, куда бы не проникала жажда освободиться отъ всего наноснаго европейскаго и вернуться къ чистой Руси: ставятся русскія оперы Мусоргскаго, Сѣрова, Римскаго-Корсакова; декораціи къ нимъ пишутся съ тщательнымъ соблюденіемъ подлиннаго облика древней Руси; архитектура изучаетъ памятники древне-русскаго зодчества и дѣлаетъ попытки творить въ томъ же направленіи; обновляется церковная живопись,—вдохновляется изученіемъ живописныхъ сокровищъ древняго искусства; въ художественной промышленности намѣчается возрожденіе кустарнаго ремесла, задушеннаго фабричнымъ шаблономъ...

Въ Абрамцевѣ, подмосковномъ имѣніи С. И. Мамонтова, вдохновляемые патріархальной фигурой Виктора Васнецова и его фанатичной вѣрой въ творческую мощь родного народа, работаютъ молодые художники. Въ 1880—1 годахъ въ Абрамцевѣ воздвигается церковь, при чемъ верховное руководство всей художественной стороной принадлежитъ Васнецову. За образецъ берется древній храмъ Спаса въ Нередицахъ, воздвигнутый въ 1198 году вблизи Новгорода. Въ этомъ обращеніи за мотивомъ къ самой сѣдой старинѣ было смѣлое новаторство: до тѣхъ поръ «русскій стиль» въ архитектурѣ вдохновлялся только московскими постройками XVII вѣка, очень рѣдко снисходя къ XVI; красота же Новгородско-Псковскаго искусства оставалась незамѣченной. Нѣсколько лѣтъ спустя въ томъ же Абрамцевѣ на могилѣ А. С. Мамонтова была воздвигнута небольшая церковь, всецѣло созданная Васнецовымъ и имъ же расписанная. Эти постройки интересны какъ первая попытка архитектурнаго творчества, всецѣло связаннаго съ древнимъ зодчествомъ, но еще важнѣе ихъ религіозная живопись,—первая работа Васнецова въ этомъ родѣ, работа, уже предвѣщающая будущаго обновителя православнаго церковнаго искусства.

Смыслъ творчества Васнецова въ томъ, что онъ подходилъ къ старинѣ и народному творчеству не какъ археологъ, не какъ бережный реставраторъ, а какъ поэтъ, постигшій душу прошлаго и облекающій ее въ болѣе совершенныя, болѣе утонченныя формы. Вотъ почему—лучшія изъ его созданій—сказки и былины, гдѣ слишкомъ строгая археологическая точность была бы даже вредна, какъ слишкомъ добросовѣстная ученость, урѣзывающая вольный вымыселъ сказки. Высшее, что создалъ Васнецовъ въ этой области,—дважды переработанные имъ въ 1881 и 1885 годахъ эскизы декорацій и костюмовъ къ оперѣ «Снѣгурочка» (находятся въ Третьяковской галлереѣ). «Снѣгурочка» по этимъ эскизамъ шла въ первой частной оперѣ С. И. Мамонтова. Тутъ меньше всего выдумки: всѣ типы и лица взяты изъ русской деревни, всѣ костюмы—несложныя дере-

венскія одѣянія, немного пестрыя и наивно украшенныя,—а между тѣмъ это сказка о «берендеевской Руси», какой воображалъ себѣ ее Островскій, какой она встаетъ въ дивныхъ мелодіяхъ Римскаго-Корсакова: вольной, беззаботной и разгульной, шумливой и въ то же время нѣжной, какъ пѣсня Снѣгурочки, задумчивой, какъ слезы Купавы...

Могучая фигура Васнецова создала цѣлую школу, наполнившую собой художественную жизнь Москвы 80-хъ и 90-хъ годовъ и удачно опредѣленную Иг. Грабаремъ—«искателями родной красоты». Говоря о школѣ, нужно оговориться, что молодежь, пошедшая за Васнецовымъ, принимала только путь, указанный имъ, но оставалась вполнѣ независимой въ своихъ художественныхъ исканіяхъ. Этой свободѣ, чуждой всякому эстетическому доктринерству, обязаны мы тѣмъ богатствомъ и свѣжестью образовъ, которые дѣлаютъ 80-ые годы золотымъ вѣкомъ московскаго творчества. Послѣдователи не принимаютъ творчества учителя какъ безусловнаго откровенія: они изучаютъ, срисовываютъ памятники старины въ частныхъ собраніяхъ и тогда уже многочисленныхъ въ Москвѣ, въ Историческомъ музеѣ, и не менѣе внимательно вглядываются въ народное творчество, сохранившееся доселѣ.

Въ 1882 году пріѣзжаетъ въ Москву Елена Дмитріевна Полѣнова (1850 — 1898 гг.)—художница, много работавшая для прикладного искусства, поэтому почти незамѣтная по своимъ произведеніямъ: ея значеніе вырастаетъ только при изученіи всего сдѣланнаго ей для поднятія народнаго ремесла на художественную высоту. Въ Москвѣ и московской обстановкѣ Полѣнова скоро находитъ себя. Знакомство съ Васнецовымъ и цѣлымъ рядомъ молодыхъ московскихъ художниковъ, ищущихъ «родной красоты», поставило на ясную почву ея неоформленныя стремленія къ народному искусству. Въ одномъ изъ ея писемъ къ В. Стасову сохранился отзывъ о В. Васнецовѣ, отчасти освѣщающій то положеніе, которое онъ занималъ среди московской художественной молодежи:

«...Кто мнѣ далъ положительный толчокъ къ уразумѣнію древне-русской жизни, такъ это Васнецовъ... у Васнецова я не училась въ прямомъ смыслѣ слова, т.-е. уроковъ у него не брала, но какъ-то набиралась около него пониманія русскаго народнаго духа...» [1]) Полѣнова сблизилась съ Мамонтовыми, примкнула къ Абрамцевскому кружку и съ этихъ поръ начинается плодотворная полоса ея работы «въ русскомъ стилѣ». При Абрамцевской школѣ существовала столярная мастерская. По совѣту Васнецова, Полѣнова стала изучать узоры деревянной рѣзьбы, любимаго искусства сѣверной Руси, особенно процвѣтавшаго въ XVI и XVII вѣкахъ, и вырабатывать типъ художественной мебели. «...У насъ условіе—не прибѣгать къ помощи изданій, потому что заимствованное въ увражахъ часто повторяется и надоѣдаетъ. Наша цѣль — подхватить еще живущее...» — писала она. Плодотворность этого «подхватыванія» скоро была доказана на дѣлѣ. Ученая реставрація древняго народнаго творчества осталась бы удѣломъ художниковъ и утонченныхъ цѣнителей, но сотрудничество съ народомъ

---

[1]) «Елена Дмитріевна Полѣнова». М. 1906 г.

Арх. В. О. Шервудъ.

Фото-тинто-гравюра Т-ва „Образованіе"

Фасадъ Историческаго музея 1874—1883.

Арх. Ф. О. Шехтель.

ЯРОСЛАВСКІЙ ВОКЗАЛЪ НА КАЛАНЧЕВСКОЙ ПЛОЩАДИ.

на почвѣ взаимнаго обмѣна образами и умѣньемъ—создавало новое, органически цѣлостное искусство, крѣпко укоренившееся. Художники брали у народа тѣ несложные и часто слабо выраженные образы, которые создавалъ онъ, очищали и облагораживали формы; мастера изъ народа исполняли, пользуясь вѣковымъ навыкомъ, знакомыя и близкія по духу формы. Такъ складываются художественные кустарные промыслы, прочно привившіеся теперь въ Москвѣ. Деревянная рѣзьба, вышивки, деревенскія ткани, чеканныя издѣлія «въ русскомъ стилѣ», получившія теперь право господства на рынкѣ, успѣшно борющіяся съ безличіемъ фабричныхъ издѣлій, вызваны къ жизни кружкомъ Васнецова и Мамонтова. Правда, кустарныя произведенія не являются народнымъ искусствомъ въ томъ отношеніи, что пользуется ими не народъ, а богатое городское населеніе, но въ художественномъ смыслѣ ихъ безусловно нужно признать воскрешеніемъ самобытнаго русскаго творчества.

Кромѣ Полѣновой—К. Коровинъ, А. Головинъ, С. Малютинъ, даже Врубель, весь ушедшій въ сказки своей геніальной фантазіи, трудились надъ художественнымъ оплодотвореніемъ народнаго творчества. Увлеченіе прикладнымъ искусствомъ свидѣтельствовало о значительномъ переворотѣ въ художественныхъ взглядахъ и вмѣстѣ съ тѣмъ о высокомъ подъемѣ эстетической культуры. Искусство, до тѣхъ поръ считавшееся достояніемъ музеевъ и богатыхъ гостиныхъ, бывшее, въ сущности говоря, утонченнымъ капризомъ общественныхъ верховъ, демократизируется; передъ его дѣятелями вырастаетъ задача, всегда встающая передъ художниками въ эпохѣ наивысшаго эстетическаго расцвѣта,—нести красоту въ жизнь, украшать бытъ, борясь съ его гнетущимъ убожествомъ, безразличіемъ и тоскливымъ уродствомъ. Эта задача не кажется униженіемъ искусства, дешевымъ его изданіемъ для непосвященныхъ; нѣтъ ничего прекраснѣе искусства, преображающаго жизнь, доступнаго всѣмъ: оно дѣлаетъ художника выразителемъ того, что чувствуетъ и любитъ народъ, носителемъ того, во что онъ вѣритъ. И если нужна формула совершавшагося въ Москвѣ въ 80-хъ годахъ эстетическаго процесса, то его не трудно опредѣлить какъ демократизацію художественной культуры, идущую вослѣдъ за демократизаціей литературы, за общимъ разрушеніемъ принциповъ аристократическаго и сословнаго государства...

Возвращаясь отъ прикладного къ чистому творчеству, нужно отмѣтить то страстное устремленіе въ сторону разгадки народной души и родного прошлаго, которое переживаетъ московское искусство 80-хъ годовъ. Тутъ неразрывно сплетаются два фактора, связующіе этотъ процессъ національнаго самоопредѣленія въ художественномъ творчествѣ, съ Москвой: ея бодрая, возбуждающая атмосфера, подогрѣваемая проповѣдью и примѣромъ В. Васнецова, содѣйствіемъ С. И. Мамонтова, матеріальной поддержкой П. М. Третьякова и тѣ сокровища до-петровской культуры, которыя хранитъ Москва и ближайшіе къ ней города. Москвой навѣяно и ея прошлому отдано титаническое творчество Василія Ивановича Сурикова (р. 1848 г.); въ 80-хъ годахъ произведенія Сурикова казались только

талантливыми историческими картинами, мастерствомъ значительно уступающими Рѣпину и даже Васнецову, но теперь по прошествіи десятилѣтій они кажутся вдохновенными откровеніями, пластическимъ воплощеніемъ русской стихіи. Сложную и противорѣчивую русскую душу, мистическую глубину которой предчувствовали еще Пушкинъ и Лермонтовъ и геніально постигъ Достоевскій, съ необычайной силой и отчетливостью закрѣпилъ въ своихъ громадныхъ полотнахъ Суриковъ. Трагическій экстазъ, одновременно объясняющій и всѣ темныя стороны нашего прошлаго и святое подвижничество народа, кротость и бунтъ, «инфернальность» Грушеньки и страдальческую обреченность Дмитрія Карамазова, любовь Алеши и чуткую совѣсть Ивана, — все это почувствовалъ Суриковъ. О вѣрности его пониманія русской души говоритъ то пониманіе ея, къ которому пришелъ и Мусоргскій въ «Хованщинѣ», независимо, отъ Сурикова, хотя почти одновременно.

Онъ бралъ Москву XVII вѣка въ ея предсмертные часы, въ послѣднія десятилѣтія передъ петровскими реформами, когда такъ ясно противостали старая и новая Русь: изступленная, готовая пострадать за вѣру, въ которой весь смыслъ, вся радость, все оправданіе жизни, и новая — могучая, непреклонная, но безнадежно земная... «Казнь стрѣльцовъ» и «Боярыня Морозова» (обѣ въ Третьяковской галлереѣ)—единственныя картины Сурикова, гдѣ онъ непосредственно пишетъ жизнь старой Москвы, но и во всѣхъ прочихъ его картинахъ остались тѣ же люди и то же пониманіе русской стихіи, навѣянное, вдохновленное Москвой.

Московское Училище Живописи и Ваянія, воспитавшее идейный реализмъ, и въ послѣдующія десятилѣтія продолжаетъ оставаться передовой художественной школой. Академія Художествъ со свойственной академіямъ всего міра тяжеловѣсностью и формализмомъ являлась попрежнему оплотомъ художественнаго консерватизма. На мѣсто классицизма возсѣлъ реализмъ, но все такъ же подавлялась индивидуальность учениковъ и преслѣдовался вольный духъ исканій.

Иное мы видимъ въ московскомъ училищѣ. Въ 1871 году профессоромъ его становится Перовъ. Съ увлеченіемъ говоритъ онъ ученикамъ о необходимости сознательнаго творчества, о великой силѣ искусства. Его «удивительная личность»—по воспоминаніямъ ученика М. В. Нестерова, заражаетъ молодежь горячей любовью къ искусству, жаждой и умѣньемъ быть искреннимъ, творить новыя формы, соотвѣтствующія новымъ настроеніямъ, новымъ взглядамъ на задачи художника. Не одинъ только Перовъ создаетъ живую атмосферу въ училищѣ. Пейзажистъ А. К. Саврасовъ (1830—1897 г.), авторъ извѣстнаго всей Россіи великолѣпнаго пейзажа «Грачи прилетѣли» (Трет. галлерея), примѣромъ и словомъ будилъ въ ученикахъ любовь къ неприкрашенной правдѣ, къ скромному облику русской природы. Позднѣе въ началѣ 80-хъ годовъ въ училищѣ преподаетъ Василій Дмитріевичъ Полѣновъ (р. 1844 г.), не меньше В. Васнецова сдѣлавшій для московскаго искусства. Полѣновъ не былъ «искателемъ родной красоты» и изъ всей массы его произведеній, находящихся въ Третьяковской галлереѣ, можно указать только двѣ картины — «Мос-

Фото-типто-гравюра Т-ва „Образованіе"

ДОМЪ МИНДОВСКАГО ВЪ СТАРОКОНЮШЕННОМЪ ПЕРЕУЛКѢ НА ПРЕЧИСТЕНКѢ.

ковскій дворикъ» и «Бабушкинъ садъ», гдѣ взяты мотивы русской жизни и природы. Полѣновъ и Рѣпинъ—первые изъ русскихъ реалистовъ обратились отъ изобразительныхъ задачъ къ чисто художественнымъ. Въ этомъ отношеніи очень характерны многочисленные этюды, привезенные Полѣновымъ изъ его путешествія по Востоку въ 1881—2 годахъ. Все вниманіе художника устремлено на то, чтобы возможно ярче, сильнѣе, красивѣе передавать свои впечатлѣнія моря, залитыхъ солнцемъ скалъ Греціи и полей Палестины, утренняго тумана надъ Геписаретскимъ озеромъ, слѣпящаго полуденнаго зноя. Постоянно добивающійся убѣдительной передачи видѣннаго, глазъ художника находитъ въ природѣ такіе оттѣнки свѣта, такіе переливы и рефлексы, какихъ никогда не создастъ живописецъ, пишущій по памяти въ своей мастерской, а не передъ натурой. Полѣновъ и какъ художникъ, и какъ педагогъ постоянно твердилъ о необходимости художественной искренности. Подъ его вліяніемъ вырастаетъ цѣлая группа молодыхъ художниковъ, создающихъ художественный реализмъ, устремленный на задачи живописи и передачу настроенія.

Молодые реалисты скоро расходятся со своими духовными отцами, которыми нельзя не признать Васнецова, Рѣпина, Перова и др. Идейный реализмъ, хотя и выступившій противъ академизма, въ художественномъ отношеніи многое взялъ у него: коричневыя тѣни, смягченную правдивость, подчеркнутость экспрессіи, нѣкоторую долю театральности и нарочитости. Семидесятники же ставятъ себѣ молчаливымъ лозунгомъ полное освобожденіе отъ академическихъ пережитковъ, не только въ духѣ искусства, но и въ техникѣ. Они добиваются непосредственнаго подхода къ природѣ и быту, идутъ въ этомъ отношеніи по стопамъ русской литературы, но уходъ въ историческія и сказочныя темы отвлекъ ихъ отъ реалистическихъ задачъ. Тѣмъ не менѣе и въ этой области ими сдѣлано многое: Рѣпинъ съ силой и откровенностью, достойной Толстого, подходилъ къ дѣйствительности, расширялъ область допустимаго въ искусствѣ, подходя къ моментамъ изступленія и экстаза. Васнецовъ отказывался отъ дѣловитости гражданскихъ реалистовъ, отъ приторнаго казеннаго обращенія съ историческими темами, уходя къ былинамъ и сказкамъ, отстаивалъ право на свободу вдохновенія. Наконецъ—Суриковъ на языкѣ новаго искусства заговорилъ такъ мощно и мѣтко, какъ до сихъ поръ умѣла говорить только литература...

Значеніе этой «могучей кучки» въ томъ, что они создали живопись національную не только по сюжетамъ, но и по духу, по техникѣ, по краскамъ; серебристая живопись Сурикова, повліявшая на большую часть московскихъ художниковъ 80-хъ годовъ, идеально передаетъ туманныя, слегка замутненныя дали равнинной Россіи. Отъ нихъ, какъ отъ могучаго истока, полились свѣжія и бодрыя струйки проснувшагося русскаго искусства.

Традиціи семидесятниковъ продолжаетъ Аполлинарій Михайловичъ Васнецовъ (р. 1856 г.), художникъ-самоучка, начавшій съ уральскихъ пейзажей, но скоро ставшій изобразителемъ внѣшняго облика старой Москвы. Въ первыхъ выпускахъ «Москвы въ ея прошломъ» былъ

приведенъ рядъ его картинъ, показывающихъ какъ убѣдительно, словно очевидецъ, разсказываетъ онъ о тѣсныхъ московскихъ улицахъ, огороженныхъ деревянными частоколами, о бревенчатыхъ хоромахъ, о бѣлыхъ кремлевскихъ стѣнахъ. Чтобы такъ увѣренно импровизировать, нужно обладать колоссальной археологической эрудиціей, но А. Васнецовъ скрываетъ ее въ своихъ картинахъ подъ цѣнительной дымкой поэтичности, дѣлающей картину не копіей дѣйствительности, а правдоподобной выдумкой.

Другимъ преемникомъ В. Васнецова является Михаилъ Васильевичъ Нестеровъ (р. 1862 г.), учившійся и сложившійся въ Москвѣ. Его картины—поэмы «святой Руси», полныя кроткаго, немного монастырскаго умиленія и тихаго восторга. Его темы—жизнь православныхъ святителей и пустынниковъ, протекающая на фонѣ грустной, чахлой природы. Нѣжный лиризмъ ея сливается съ тѣмъ смиреніемъ и любовью, которыми вѣетъ отъ нестеровскихъ людей — въ одно щемящее и тоскливое, чисто-русское настроеніе.

Молодыя же силы московской живописи, оказавшія рѣшающее значеніе на весь дальнѣйшій ходъ русскаго искусства, выдвигаются въ серединѣ 80-хъ годовъ на почвѣ самыхъ разнообразныхъ реалистическихъ исканій.

Идейнымъ базисомъ молодой московской школы была борьба противъ утилитарной эстетики Чернышевскаго. Это положеніе легко дается теперь—когда можно на отдаленіи десятилѣтій всмотрѣться въ произведенія ея представителей, доводы ея защитниковъ и нападки противниковъ. Для самихъ же участниковъ ея не нужны были никакія другія платформы, кромѣ заботы о художественномъ совершенствѣ, о гармоніи колорита, новизнѣ и смѣлости красочныхъ сочетаній, натуральности композиціи.

Для поколѣнія, вступившаго въ жизнь въ 80-хъ годахъ, уже потеряли свою назойливую остроту общественные вопросы. Самодовлѣющее значеніе культурныхъ цѣнностей и въ томъ числѣ художественныхъ—признается всѣми, кто творитъ, хотя и не вполнѣ раздѣляется тѣми, кто судитъ и разбираетъ. Опошленный и захватанный въ наши дни лозунгъ «искусство для искусства» въ 80-хъ годахъ былъ цѣнной истиной, недавнимъ откровеніемъ...

Вмѣстѣ съ москвичами, воспитанными въ Училищѣ Живописи и Ваянія, работаетъ Валентинъ Александровичъ Сѣровъ (1865—1911 г.), учившійся въ Академіи Художествъ. Его первыя крупныя работы, появившіяся въ половинѣ 80-хъ годовъ, производятъ впечатлѣніе невиданной доселѣ силой въ передачѣ свѣта, лѣтняго солнца, блеска матерій подъ открытымъ небомъ. Выступленія Сѣрова не шокируютъ своимъ новаторствомъ, находятъ всеобщее признаніе, и его картины охотно пріобрѣтаются П. М. Третьяковымъ.

Болѣе дерзкимъ выступаетъ приблизительно въ то же время ученикъ Полѣнова—Константинъ Алексѣевичъ Коровинъ (р. 1861 г.)—извѣстный теперь декораторъ московскихъ Императорскихъ театровъ. Коровинъ весь уходитъ въ красочныя исканія, его картины—гармонич-

ный коверъ пятенъ и сюжетъ для него только средство. Широкій, свободный мазокъ, мягкость и нѣкоторая спутанность формъ, соотвѣтствующая той неясности, которую находитъ нашъ глазъ въ условіяхъ пространства—все это вызываетъ нареканія и картины Коровина сплошь и рядомъ не принимаются на Передвижную выставку, но, благодаря Полѣнову, ихъ принимаютъ на періодическія выставки Общества Любителей Художествъ—оказывающагося либеральнѣе прочихъ художественныхъ организацій [1]). Коровинъ — прирожденный декораторъ и его картина прежде всего панно, красочный коверъ и ужъ потомъ только изображеніе дѣйствительности. Въ 90-хъ годахъ Коровинъ отправляется къ Бѣлому морю и подъ впечатлѣніемъ величественной красоты сѣвера создаетъ серію декоративныхъ панно на мотивы полярной природы и сѣвернаго быта, украшающія теперь Ярославскій вокзалъ. Художникъ долго не находилъ прочнаго признанія, но поддерживаемый живительной атмосферой Абрамцева упорно велъ свою линію: его пропаганда самодовлѣющей прелести краски и красочнаго пятна пріобрѣла большое, можетъ быть слишкомъ большое число сторонниковъ.

Гораздо спокойнѣе прошелъ свою художественную карьеру Исаакъ Ильичъ Левитанъ (1861—1900 г.), получившій признаніе талантливаго пейзажиста еще во время ученія въ школѣ Живописи и Ваянія. Его лирическій подходъ къ русской природѣ открываетъ поэтическую прелесть въ самыхъ будничныхъ ея моментахъ. Чтобы найти художественную прелесть въ облетающей листвѣ перелѣска, въ избахъ, озолоченныхъ прощальнымъ лучомъ солнца, въ пустынномъ просторѣ Владимірки — нужно хранить въ душѣ безконечную нѣжность къ русской природѣ, такую же трогательную влюбленность, какую проявлялъ Васнецовъ къ созданіямъ народной сказки. Левитанъ и близкій къ нему Илья Семеновичъ Остроуховъ (р. 1858 г.) положили основаніе московской школѣ пейзажа, не изжившей себя и до нашихъ дней, открывшей красоты зимы и таящаго весенняго снѣга, сѣверной робкой весны и золотой осени съ ея серебристыми далями и яркимъ небомъ. Новаторство Левитана, особенно проявившееся въ послѣдніе годы его творческой дѣятельности и вызвавшее нападки старовѣровъ живописи, заключалось въ отказѣ отъ точнаго воспроизведенія всѣхъ формъ природы, въ импрессіонистическомъ упрощеніи ихъ до minimum'а, нужнаго для передачи впечатлѣнія.

Многочисленные преемники Левитана до сихъ поръ доминируютъ на московскихъ выставкахъ, примыкая главнымъ образомъ къ «Союзу русскихъ художниковъ»; наиболѣе самостоятельные изъ нихъ — С. Жуковскій, С. Виноградовъ, В. Переплетчиковъ, П. Петровичевъ, Л. Туржанскій.

Заслуги Левитана и его школы не въ томъ, что имъ будто бы открыто «истинное лицо» русской природы, ея печальный обликъ. Воспріятіе природы безконечно варьируется, отвѣчая настроеніямъ и жизненному ритму людей. Активное и бодрое поколѣніе 900-хъ годовъ навѣрно ина-

[1]) И. Грабарь. Исторія русскаго искусства, т. I, стр. 92.

че, чѣмъ 80-десятники, чувствовало русскую природу, видѣло въ ней бодрую и сочную красоту.

Но Левитанъ создалъ художественную школу русскаго пейзажа со своими оригинальными пріемами, съ широкимъ лирическимъ подходомъ, позволяющимъ художнику не ограничиваться воспроизведеніемъ деревьевъ, полей, дорогъ, но увѣренно синтетировать свои воспріятія. Эту школу воспитала и создала Москва, и ея техническія особенности, прочно вошедшія въ обиходъ русской живописи, часто вызываютъ со стороны критиковъ петербургскаго толка—презрительную кличку «московщины».

Таковы основныя теченія московской живописи 80-хъ годовъ. Къ тому же поколѣнію принадлежатъ только къ концу 90-хъ годовъ нашедшіе себя, но тысячью нитей и общимъ направленіемъ творчества связанные съ Москвой 80-хъ годовъ—Сергѣй Алексѣевичъ Коровинъ (1858—1908 г.), Сергѣй Васильевичъ Ивановъ (1864 — 1910 г.), Александръ Яковлевичъ Головинъ (р. 1863 г.), Абрамъ Ефимовичъ Архиповъ (р. 1862 г.), Андрей Петровичъ Рябушкинъ (1861—1904 г.), Сергѣй Васильевичъ Малютинъ (р. 1859 г.). Всѣ эти, значительные сами по себѣ, мастера не стояли во главѣ художественной жизни Москвы, не прокладывали новыхъ путей и шли своей обособленной дорогой.

Въ серединѣ 90-хъ годовъ настало время подвести итоги всему сдѣланному за послѣднія десятилѣтія. Вновь нарастала борьба художественныхъ теченій, появлялись новыя эстетическія теоріи и передовыя позиціи переходятъ въ другія руки. При ретроспективномъ обзорѣ стало ясно, что создалась новая реалистическая школа, отличная и по своему теоретическому обоснованію, и по техническимъ пріемамъ. Въ сущности московскій импрессіонизмъ отличался отъ реализма предыдущихъ десятилѣтій только внѣшними чертами, между тѣмъ какъ нарождалось новое эстетическое міровоззрѣніе, требовавшее полнаго пересмотра всѣхъ художественныхъ понятій. Московскій импрессіонизмъ стремился только къ утонченію реализма. Онъ переносилъ центръ тяжести съ сюжета на краски и формы: благодаря этому, дѣйствительность не изображалась такой, какой намъ ее подсказываетъ представленіе, а передавалось ощущеніе ея, т.-е. то, что воспринимаетъ непосредственно наше сознаніе отъ внѣшняго міра. Вмѣстѣ съ тѣмъ москвичи стремились къ живой выхваченности композиціи, къ подлинному «куску жизни» вмѣсто сочиненной картины. Для нихъ не было раздѣленія фигуръ и пейзажа, главныхъ лицъ и второстепенныхъ — все изображаемое воспринималось съ внѣшней, живописной стороны, для которой одинаково существенны всѣ пластическіе элементы. Живопись перестала быть иллюстраціей жизни и сознала свое самодовлѣющее значеніе, какъ радости глаза. Переходъ большинства художниковъ къ этой эстетической платформѣ свидѣтельствовалъ о побѣдѣ чистаго искусства, не нуждающагося для оправданія своего существованія въ утилитарныхъ доводахъ...

Эстетическія воззрѣнія московской критики и широкой публики сильно отставали отъ художественнаго движенія, хотя интересъ къ искусству

Арх. Р. И. Клейнъ.

Фото-тинто-гравюра Т-ва „Образованіе"

МУЗЕЙ ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУССТВЪ ИМПЕР. АЛЕКСАНДРА III НА ВОЛХОНКѢ.

вообще замѣтно возросталъ. Въ 1889 году въ Москвѣ начинаетъ выходить журналъ «Артистъ», посвященный преимущественно театру, но помѣщающій статьи и по живописи, ведущій широко поставленную художественную хронику. «Артистъ» всецѣло стоитъ на сторонѣ стараго передвижничества, иллюстрируетъ свои страницы репродукціями съ Ярошенко, А. Корзухина, Максимова; младшее же поколѣніе московскихъ художниковъ упоминается только въ рецензіяхъ о выставкахъ. Такъ же равнодушно относится къ новымъ теченіямъ русской живописи и «Русскій Художественный Архивъ», выходившій въ 1892—4 годахъ.

90-е годы въ Москвѣ проходятъ подъ знакомъ «декадентства». Подъ этой ходячей и ничего кромѣ презрѣнія не выражающей кличкой скрывалось сложное, могучее художественное движеніе, цѣлая эстетическая революція. Заключить его въ одинъ терминъ невозможно, потому что первый догматъ «декадентства» былъ свобода и субъективность творчества; въ художникѣ цѣнилось прежде всего то, что онъ внесъ оригинальнаго и никогда въ русскомъ искусствѣ не было такого разнообразія группъ, толковъ, индивидуальныхъ замысловъ. Положенія общія всему движенію не идутъ дальше отвлеченныхъ догматовъ: отказъ отъ школы, насилующей индивидуальность; субъективизмъ творчества, потому что только вынесенное изъ тайника души интересно какъ открывающее новое міроощущеніе; наконецъ — отказъ отъ популярности, такъ какъ только изысканнымъ эстетамъ доступно наслажденіе художественнымъ творчествомъ. Въ цѣломъ эстетическая платформа «декадентства» приблизилась къ поэтическому credo пушкинскаго времени—

Не для житейскаго волненья,
Не для корысти, не для битвъ,—
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуковъ сладкихъ и молитвъ.

Все модернистское движеніе шло изъ Москвы и такъ или иначе связано съ ней. Люди, привыкшіе очень просто все объяснять, говорятъ и пишутъ, что былое самодурство купечества смѣнилось самодурствомъ эстетическимъ, поощряющимъ всякую эксцентричность, все, что заставляетъ говорить о себѣ. Но предпосылки «декадентства» уже давно намѣтились въ художественной жизни Москвы и призывъ къ свободному творчеству и смѣлому самоопредѣленію, раздавшійся въ началѣ 80-хъ годовъ, уже предвѣщалъ его наступленіе. Справедливо же только то, что культурная часть московскаго купечества очень рано стала на сторону новаго искусства, поддерживала его заказами и пріобрѣтеніями. Модернизмъ въ живописи развился позднѣе, чѣмъ въ литературѣ, хотя и зародился раньше. Вмѣстѣ съ тѣмъ въ живописи не было того бурнаго кипѣнія, которое до сихъ поръ не утихло въ литературѣ. Первые шаги живописнаго модернизма сказались въ отказѣ отъ реализма, слишкомъ грубаго, слишкомъ внѣшняго, чтобы объективировать глубокія переживанія. Какъ всегда бываетъ при выявленіи художниками своихъ индивидуальныхъ настроеній — оттѣнокъ

мистицизма, ненужнаго тамъ, гдѣ пишутъ мужиковъ, поля и хаты, лежитъ на всей «декадентской» живописи.

Первымъ модернистомъ въ живописи былъ Михаилъ Александровичъ Врубель (1856—1910 г.). Этого художника, совершенно особнякомъ стоящаго въ русскомъ искусствѣ и притомъ обладавшаго изумительнымъ мастерствомъ, все чаще называютъ геніемъ. Въ наше время еще рано изрекать окончательный приговоръ надъ его творчествомъ, но нужно признать, что одинъ изъ существенныхъ признаковъ геніальности въ немъ есть: Врубель—необыкновенно яркая индивидуальность; не связанный ни съ какими школами, все создавшій самъ, вдохновленный развѣ только византійскимъ искусствомъ XI и XII вѣковъ, началъ творить онъ въ серединѣ 80-хъ годовъ, ни на кого непохожій, всѣмъ одинаково чуждый.

Въ Москву Врубель переселяется въ 1889 году. Онъ попадаетъ въ кружокъ С. И. Мамонтова, сближается съ Сѣровымъ и К. Коровинымъ. Каждое выступленіе Врубеля вызываетъ насмѣшки толпы и восторженное преклоненіе кучки почитателей. Своеобразное и загадочное творчество привлекаетъ заказчиковъ изъ среды московскихъ меценатовъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ и отпугиваетъ вольный разгулъ фантазіи, необычность образовъ.

Врубель пишетъ только то, что ему подсказываетъ его мечта: какіе-то обрывки средневѣковья, странныхъ женщинъ съ огромными вѣщими глазами, напоминающими византійскія мозаики, существъ античной миѳологіи и т. п.

Его коренное отличіе отъ всѣхъ предыдущихъ художниковъ въ могучей одухотворенности образовъ: художникъ не только изображаетъ, онъ закрѣпляетъ свои переживанія и все творчество озаряется біеніемъ живого, страдающаго и чувствующаго сердца. Въ творчествѣ Врубеля вѣетъ мистическій ужасъ, какой-то трепетъ, застывшій въ широко открытыхъ глазахъ, въ пристальномъ ихъ взглядѣ, въ зловѣщихъ лиловыхъ и перламутровыхъ аккордахъ красокъ.

Врубель долго кажется отверженнымъ безумцемъ и только въ 1899 году съ основаніемъ въ Петербургѣ журнала «Міръ и Искусство», съ открытіемъ выставокъ «36» и позднѣе «Міра Искусства», посвященныхъ живописному новаторству, наступаетъ эпоха тріумфа и преклоненія.

Могучая индивидуальность Врубеля была эпизодическимъ явленіемъ въ русскомъ искусствѣ; онъ не оставилъ школы, но его примѣръ долго будетъ путеводной звѣздой молодымъ художникамъ въ ихъ стремленіи къ субъективному искусству, въ символическихъ образахъ передающему переживанія...

Кругомъ Врубеля въ Москвѣ продолжали работать тѣ же мастера, которые выдвинулись въ 80-хъ годахъ. 90-ые годы ознаменованы въ ихъ творчествѣ болѣе смѣлымъ разрывомъ съ реалистическими традиціями, декоративными исканіями, упроченіемъ и усвоеніемъ достигнутаго. Ими характеризуются передовыя выставки конца 90-хъ годовъ и предвѣщается назрѣвающая катастрофическая революція въ живописи. Съ каждымъ годомъ и съ каждой новой выставкой становится ясно, какъ ширится размахъ исканій, какъ все дальше уходятъ художники къ индивидуаль-

нымъ образамъ. Реализмъ получаетъ замѣтный налетъ субъективности, при чемъ основной задачей уже становится передача внутренняго міра художника, только отраженнаго на формахъ дѣйствительности.

Вліяніе Врубеля, какъ уже отмѣчено выше, на художественную молодежь незначительно. Мысль итти за нимъ, за чародѣемъ красокъ и рисунка, казалась слишкомъ дерзкой: Врубелю можно было только поклоняться.

Въ послѣдніе годы XIX вѣка появляются на выставкахъ «Московскаго Товарищества» мечтательныя полотна Виктора Елпидифоровича Борисова-Мусатова (1870—1905 г.), учившагося въ московской школѣ Живописи и Ваянія. Блѣдныя, словно выцвѣтшія и умирающія, краски, печальныя и задумчивыя женщины въ костюмахъ 40-хъ годовъ, увядающіе парки, старыя бесѣдки у прудовъ и колонны деревенскихъ особняковъ—все это создаетъ какой-то призрачный міръ, весь овѣянный лирическимъ налетомъ, грустными переживаніями художника. Тихая печаль Мусатова—полная противоположность могучаго Врубелевскаго трагизма, но художественные методы обоихъ совпадаютъ: та же сказка, подъ гибкими образами которой кроется разсказъ о своемъ...

Мусатовъ рано умеръ и не сказалъ всего, что зналъ и могъ сказать. Онъ въ противность Врубелю — оставилъ слишкомъ много послѣдователей. За нимъ потянулись многочисленные изобразители старыхъ парковъ и тоскующихъ женскихъ фигуръ, опошлили его скорбный, осенній міръ. Захватали внесенные имъ мотивы увяданія и покорной скорби, которой овѣяны старые барскіе особняки, которая скользитъ въ повѣстяхъ Тургенева, которую чувствовалъ Чеховъ вокругъ «Дома съ мезониномъ».

Субъективизмъ въ живописи, получившій блестящее обоснованіе въ творчествѣ Врубеля и Мусатова, завоевываетъ вниманіе молодыхъ московскихъ художниковъ въ началѣ 900-хъ годовъ.

Эти годы интенсивной работы общественной мысли, всеобщаго пересмотра, создали въ московской художественной жизни сильнѣйшее броженіе. Раскрытіе внутренняго міра становится художественнымъ credo; всѣ традиціи, всякая школа кажется уздой, наложенной на свободу творчества, замутняющей искренность и чистоту переживаній. Жажда созданія новыхъ цѣнностей приводитъ къ самому необузданному субъективизму. Нѣтъ объективныхъ критеріевъ; каждое оригинальное творчество имѣетъ право на существованіе, оно не требуетъ широкаго признанія — пусть любуются имъ созвучныя души.

Годы полной художественной анархіи не создаютъ ни одного крупнаго произведенія, не выдвигаютъ ни одного безспорнаго имени и тѣмъ не менѣе представляютъ любопытную страницу художественной жизни Москвы, къ которой теперь уже можно отнестись, какъ къ прошлому, безъ злобы и полемики...

Освобожденіе художественной мысли идетъ наравнѣ съ освобожденіемъ политической. Въ литературѣ вызываютъ шумъ книги Андрея Бѣлаго, его симфоніи, разрушающія всѣ литературныя традиціи, стихи Бальмонта, отказавшагося отъ всѣхъ путъ—идейныхъ, соціальныхъ, эсте-

тическихъ, какъ птица воспѣвающаго то, что приноситъ минута, Брюсова съ его кошмарными городскими образами. Переводится Метерлинкъ и увлекаетъ мистической красотой своихъ драмъ, Оскаръ Уайльдъ, Верхарнъ, Пшибышевскій—опьяняющій своей истерической вычурностью и становящійся истиннымъ властителемъ думъ, Кнутъ Гамсунъ. Въ области театра уже отсталымъ кажется Художественный, грезится новый необычайный театръ, возрожденіе «Діонисской игры» и т. п. несбыточныя и смѣлыя мечты.

Въ живописи, кромѣ Врубеля и Мусатова, господствуютъ французскіе модернисты: Гогенъ, Сезаннъ, Ванъ-Гогъ, Морисъ Дени,—такіе же буйные сектанты, непризнанные, осмѣянные толпой и потому-то особенно зовущіе ввысь, къ разрушенію буржуазнаго искусства, къ неизвѣданному. На выставкахъ «Московскаго Товарищества» появляются наиболѣе дерзкіе новаторы; вызываютъ толки и споры Павелъ Кузнецовъ, Уткинъ, Сапуновъ, Миліоти, позднѣе Сарьянъ, Ларіоновъ и др.

Творчество Павла Кузнецова, при первыхъ своихъ выступленіяхъ вызвавшаго большія надежды, очень типично для этой полосы московскихъ исканій. На выставкахъ «Московскаго Товарищества» появляются его большія туманныя полотна. Ихъ населяютъ уродливыя женщины съ низко склоненными головами и кривоногіе младенцы, распухшіе, размякшіе, какъ трупы. Мутныя тусклыя краски, словно тлѣющія и разлагающіяся, довершаютъ впечатлѣніе мертвенности. Эти грезы о тлѣніи носятъ претенціозныя названія, указывающія на символическій ихъ характеръ: «Ночь чахоточныхъ», «Видѣнія родильницы», «Рожденіе весны», «Пѣснь утра».

Въ 1906—7 году, несмотря на художественный анархизмъ молодежи, на высокую оцѣнку оригинальности во что бы то ни было, замѣчается стремленіе къ группировкѣ не столько по школамъ, потому что школа—зло, тиски, сколько по единству художественнаго credo. Возникаютъ кружковыя выставки, появляются посвященные искусству журналы, становящіеся на сторону модернизма. Въ 1905 году выходитъ журналъ «Искусство», замолчавшій на шестой книжкѣ. Не выставляя опредѣленной программы, онъ всецѣло становится на сторону Врубеля, Мусатова и всей молодой школы индивидуалистовъ. Потребность въ художественномъ органѣ, отстаивающемъ интересы искусства въ цѣломъ и подводящемъ теоретическій фундаментъ подъ исканія модернистовъ, настолько сильна, что вслѣдъ за погибшимъ «Искусствомъ» съ января 1906 года появляется журналъ «Золотое Руно», привлекающій обширныя художественныя и литературныя силы. Единственный органъ модернизма, появившійся раньше этихъ двухъ журналовъ, «Вѣсы», посвященъ цѣликомъ литературѣ.

«Золотое Руно» помѣстило въ первомъ номерѣ свою широковѣщательную программу, цѣлый эстетическій манифестъ, интересный и знаменательный какъ идейная сводка всѣхъ эстетическихъ исканій Москвы 900-хъ годовъ: «Въ грозное время мы вступаемъ въ путь. Кругомъ кипитъ бѣшенымъ водоворотомъ обновляющаяся жизнь. Въ грохотѣ борьбы, среди неотложныхъ вопросовъ, выдвигаемыхъ днями, и кровавыхъ отвѣ-

товъ, что даетъ наша русская дѣйствительность, для многихъ Вѣчное меркнетъ и отходитъ вдаль. Мы сочувствуемъ всѣмъ, кто работаетъ для обновленія жизни, мы не отрицаемъ ни одной изъ задачъ современности, но мы твердо вѣримъ, что жить безъ Красоты нельзя и вмѣстѣ съ свободными учрежденіями надо завоевать для нашихъ потомковъ свободное, яркое, озаренное солнцемъ творчество, влекомое неутомимымъ исканьемъ, и сохранить для нихъ Вѣчныя цѣнности, выкованныя рядами поколѣній. И во имя той же грядущей жизни мы, искатели золотого руна, развертываемъ наше знамя:

Искусство вѣчно, ибо основано на непреходящемъ, на томъ, что отринуть нельзя.

Искусство едино, ибо единый его источникъ—душа.

Искусство символично, ибо носитъ въ себѣ символъ,—отраженіе Вѣчнаго во временномъ.

Искусство свободно, ибо создается свободнымъ творческимъ порывомъ» [1]).

Манифестъ «Золотого Руна», особенно въ своей первой, наиболѣе убѣдительной части, является показателемъ острой потребности модернизма опредѣлить свое національное и общественное лицо. Проповѣдь индивидуализма, начавшаяся съ Врубеля и приведшая къ Павлу Кузнецову, увлекавшая художниковъ возможностью безъ большихъ затратъ энергіи и умѣнія стать вѣщателемъ, пророкомъ, «отражающимъ Вѣчное во временномъ», привела къ полному художественному одиночеству. Не стало общихъ словъ, вдохновляющихъ сплоченную группу творящихъ рука объ руку, соединяющихъ творца и зрителя, художника и толпу. Правда—при первомъ опьяненіи дерзостью новыхъ откровеній, казалось радостью «épâter le bourgeois» и сознавать свою обособленность на вершинахъ творчества, но демократическій порывъ, охватившій Россію, и желаніе такъ или иначе «завоевать для потомковъ озаренное солнцемъ творчество», заставляетъ тосковать по мудрому, вдохновенному искусству, въ сравненіи съ которымъ ненужнымъ лепетомъ кажутся уединенныя грезы индивидуалистовъ...

Кризисъ индивидуализма наступилъ скорѣе, чѣмъ можно было бы ожидать, и уже на выставкахъ 1906—7 года чувствуется неувѣренность, утомленіе отъ повторенія все однихъ и тѣхъ же «символическихъ» образовъ, не захватывающихъ ни творящаго, ни зрителя. Программа «Золотого Руна» не находила себѣ отзвука на выставкахъ: упорно не появлялись произведенія, которыя бы говорили о «яркомъ, озаренномъ солнцемъ, творчествѣ», и журналъ оставался на старомъ пути индивидуализма. И уже въ скоромъ времени «смѣлая» задача журнала находитъ себѣ иное опредѣленіе: «вынести за предѣлы родной страны начала русскаго искусства и представить его Европѣ въ цѣльномъ и объединенномъ видѣ, въ самомъ процессѣ его теченія...» [2]) Уже въ первый годъ существованія журнала Ал. Бенуа возбуждаетъ на его страницахъ горячую полемику по основнымъ

[1]) «Золотое Руно» 1906 г., № 1.
[2]) «Золотое Руно» 1906 г., № 3.

вопросамъ эстетическаго самоопредѣленія. Бенуа ищетъ выхода изъ «безплодной пустыни индивидуализма» и зоветъ къ школѣ, къ традиціи, къ художественнымъ догматамъ. Обильно сыплются возраженія, но уже чувствуется, какъ почва ускользаетъ изъ-подъ ногъ апологетовъ индивидуализма: за ними не стоятъ великіе художники, творчество которыхъ оправдывало бы отвлеченные догматы.

Въ 1906 году «Золотое Руно» устраиваетъ выставку «Голубая Роза»; это было послѣднее выступленіе индивидуализма. Въ слѣдующемъ году ядро «Голубой Розы» организуетъ собственную выставку «Салонъ Золотого Руна», наглядно сопоставляющую французскихъ и русскихъ искателей. Здѣсь мы встрѣчаемъ имена Павла Кузнецова, М. Ларіонова, Міліоти, Уткина, здѣсь же появляется М. Сарьянъ,—единственный изъ «златорунцевъ», получившій прочное и широкое общественное признаніе. Въ слѣдующемъ году выставка «Золотого Руна» повторяется, опять въ компаніи съ французами. Въ предисловіи къ каталогу участники «Золотого Руна», отдѣляя себя отъ прочихъ группъ русскихъ художниковъ, заявляютъ, что существенной чертой ихъ «является стремленіе преодолѣть ставшія уже косными формулы эстетизма, разорвавшаго связь между красочными радостями глаза и болѣе глубокими волненіями духа и историзма, сузившаго область личныхъ переживаній. Не ограничивая свободы творчества никакими готовыми формулами, группа «Золотого Руна» вѣритъ, что ощущенія красочной гармоніи еще не являются послѣдней задачей живописи и что живописная плоскость должна быть отраженіемъ болѣе глубокихъ тайнъ души художника». Программа осталась неисполненной и никакой новой струи не забило на выставкѣ «Золотого Руна». Не выяснилась и групповая физіономія ея участниковъ, и выставки прекратились, хотя журналъ существовалъ до 1910 года.

Вообще 1908 годъ былъ знаменателенъ въ художественной жизни Москвы. Съ одной стороны намѣчается и въ литературѣ и въ искусствѣ примиреніе модернистовъ съ реалистами, съ другой — ослабѣваетъ юношескій задоръ индивидуалистовъ и молчаливо сознается отвѣтственность избраннаго пути. Становится яснымъ, что въ искусствѣ убѣдительны только результаты творчества, а не вызывающіе лозунги и дерзкія платформы; но эстетическая революція не прошла безплодно и признаніе права на существованіе всѣхъ искреннихъ и талантливыхъ исканій упрочилось во всѣхъ художественныхъ организаціяхъ.

Послѣдующіе года не выдвигаютъ никакихъ новыхъ направленій и только упрочиваютъ и уясняютъ то, что намѣтилось въ 1908 году. Самой мощной и при этомъ, переводя на языкъ политической терминологіи — умѣренно-прогрессивной, художественной организаціей является «Союзъ русскихъ художниковъ». Ядро его образуютъ реалисты и импрессіонисты, развивающіе традиціи москвичей-восьмидесятниковъ, мало склонные къ новаторству, но все же неустанно прогрессирующіе. Столпы «Союза» — Архиповъ, Виноградовъ, Переплетчиковъ, Ап. Васнецовъ, Коровинъ, Юонъ, Жуковскій — имена, занявшія прочное мѣсто на послѣднихъ по времени, конечно, страницахъ исторіи русской живописи. Въ

Р. И. Клейнъ.

Фото-тинто-гравюра Т-ва „Образованіе"

Фасадъ музея Изящныхъ Искусствъ имп. Александра III.

1910 году отъ Союза отдѣляются по принципіальнымъ соображеніямъ петербургскіе художники: А. Бенуа, Сомовъ, Лансере, Бакстъ, Добужинскій и пр., образовавшіе выставки «Міръ Искусства». Это раздѣленіе придало большую опредѣленность какъ выставкамъ Союза, такъ и Міра Искусства.

«Лѣвѣе» Союза стоятъ выставки Московскаго Товарищества, не примыкающія ни къ какому художественному теченію. Въ Товариществѣ больше исканій; шире ихъ границы; здѣсь рядомъ съ реалистическими традиціями держатся до нашихъ дней завѣты индивидуализма, символизма и эстетизма, внесенные въ обиходъ русской живописи годами художественной революціи.

Кромѣ этихъ основныхъ выставокъ московскіе художники организуютъ постоянно эпизодическія, с б о р н ы я выставки, объединенныя больше всего общностью помѣщенія. «Независимые», «Московскій Салонъ», «Свободное Творчество» — проходятъ, не оставляя слѣда на художественной жизни Москвы.

За послѣдніе годы въ Москвѣ замѣчается нѣкоторая растерянность: нѣтъ признанныхъ лозунговъ, нѣтъ борьбы страстей и направленій, какая-то мягкая примиренность со всѣмъ, молчаливое вниманіе безъ рѣзкихъ приговоровъ. Среди этого затишья и разброда выдается только одно художественное теченіе, создавшее выставки «Бубновый Валетъ». Оно встрѣчаетъ со стороны публики и критики насмѣшки, но завоевываетъ все новыхъ приверженцевъ среди художественной молодежи и проникаетъ на всѣ выставки, начиная съ «Міра Искусства» и кончая Передвижной (въ лицѣ Шемякина).

Сущность его прежде всего выражается въ отказѣ отъ того искусственнаго, замутненнаго столѣтней художественной культурой, подхода къ дѣйствительности, которымъ полно европейское искусство. Творчество дѣтей и дикарей, при всей своей наивности, необыкновенно искренне и умѣетъ передавать впечатлѣнія внѣшняго міра въ основныхъ необходимыхъ чертахъ безъ всякихъ эстетическихъ ухищреній. Стать дикаремъ, отказаться отъ вѣкового груза и начать все снова—таково отчаянное рѣшеніе художниковъ, изнемогающихъ подъ гнетомъ воспоминаній, примѣровъ, школьныхъ подсказокъ.

Франція была родиной этого возвращенія к ъ п е р в о б ы т н о м у с о с т о я н і ю. Ея признанные геніи—Гогенъ и Сезаннъ, повлекшіе за собой сотни довѣрчивыхъ послѣдователей, сдѣлали первые шаги, открывшіе совершенно новый эстетическій міръ. Гогенъ вдохновлялся архаическимъ искусствомъ дикарей, поселился среди нихъ и сдѣлалъ темами своихъ картинъ жизнь и природу острововъ Таити. Сезаннъ же писалъ несложные пейзажи и этюды мертвой натуры, ограничиваясь самыми основными красками и несложнымъ рисункомъ.

Знакомство и увлеченіе французскимъ искусствомъ началось въ Москвѣ въ самомъ началѣ 900-хъ годовъ. Много способствовалъ ему коллекціонеръ С. И. Щукинъ, собравшій громадную галлерею новой французской живописи, привезшій въ Москву отличную коллекцію работъ Гогена,

Сезанна, Ванъ-Гога, Матисса и др. Уже въ журналѣ «Искусство», выходившемъ въ 1905 году, помѣщаются репродукціи и статьи о Гогенѣ, выдержки изъ его книгъ. «Золотое Руно» и устроенныя имъ совмѣстныя выставки французскихъ и русскихъ художниковъ подкрѣпили эти увлеченія и въ 1907—8 году въ творчествѣ многихъ молодыхъ художниковъ замѣтно подчиненіе французскому архаизму. Сюжеты ихъ первыхъ опытовъ рѣдко берутся изъ русской жизни: купальщицы, морскіе берега, натурщицы, портреты дѣвушекъ и т. п. Стремленіе простыми средствами передать сложный цвѣтъ тѣла подъ открытымъ небомъ или тѣни человѣческаго лица приводило къ рискованнымъ эффектамъ: ярко-красныя или зеленыя пятна на тѣлесномъ фонѣ давали впечатлѣніе нарочитаго уродства; лицо съ лиловыми и темно-коричневыми мазками тѣней становилось грубо намазанной маской. Эта необычность вызывала сотни насмѣшекъ, пародій и упрековъ въ шарлатанствѣ...

Теперь русскіе архаисты переходятъ къ бытовымъ темамъ. Ихъ виднѣйшимъ представителямъ—Н. Гончаровой, П. Канчаловскому, М. Ларіонову, А. Лентулову, И. Машкову, А. Моргунову открытъ доступъ на выставку «Міръ Искусства». Признаніе, хотя бы только передовыми художественными сферами, уже достигнуто и наступилъ рѣшительный моментъ, когда новое теченіе должно или оказаться раздутымъ увлеченіемъ или же стать однимъ изъ звеньевъ въ исторіи русскаго искусства.

Меньше всего можно упрекнуть художественную жизнь современной Москвы въ доктринерствѣ и консервативности. Еще не изжиты крайніе лѣвые архаисты, а на выставкахъ «Бубноваго Валета» появляются дерзанія, передъ которыми Машковъ и Канчаловскій кажутся робкими академистами: нѣкій Д. Бурлюкъ «творитъ» какую-то научную живопись и озаглавливаетъ свои картины—«Концепированная по ассирійскому принципу лейтъ-линія движенія», «Синтетическій пейзажъ: элементы неба и моменты разложенія плоскостей, интродуцированные въ изображеніе съ четырехъ точекъ зрѣнія», «Сдвинутая конструкція», «Принципъ протекающей раскраски въ изображеніи съ 3-хъ точекъ зрѣнія» и т. д.

Хотя «научная живопись» Бурлюка и не располагаетъ къ утѣшительнымъ выводамъ относительно художественной жизни Москвы, но есть и въ ней отрадные симптомы. Она говоритъ о свободѣ исканій, о вольномъ духѣ терпимости, котораго не скомпрометируютъ шутовскія выходки; пусть будутъ еще ошибки, еще безпардонныя увлеченія—они говорятъ о мощномъ пульсѣ жизни, въ которомъ не могутъ не родиться новыя великія откровенія, не могутъ не вернуться славныя времена 80-хъ и 90-хъ годовъ...

Архитектура Москвы.

Ю. И. Шамуринъ.

Вторая половина XIX вѣка была для Москвы эпохой интенсивнаго строительства. Гравюры 50-хъ годовъ изображаютъ Москву пустыннымъ городомъ съ покрытыми травой улицами, съ наводящими тоску безконечными заборами; центръ города нѣсколько благоустроеннѣе и богаче: здѣсь среди незатѣйливыхъ «дѣловыхъ» зданій кой гдѣ высятся громадныя сооруженія временъ Екатерины и Александра I; ихъ пышные фасады, сильно обветшавшіе и запущенные, украшаютъ городъ мертвой, чужой красотой, словно возникшей по какому-то могучему капризу судьбы.

Въ 50-хъ и 60-хъ годахъ строительство оживляется. Возникаютъ вокзалы, торговыя помѣщенія, казенныя зданія, больницы и казармы, но всѣ эти сооруженія чужды малѣйшей художественности. Въ эстетически зрѣлыя эпохи всякое архитектурное творчество носитъ элементы красоты; такъ было на всемъ протяженіи XVIII вѣка, когда ни зодчіе, ни заказчики не умѣли отдѣлять эстетическихъ потребностей отъ грубо утилитарныхъ, когда ограды и ворота какого-нибудь Соляного двора или Комиссаріатскихъ складовъ украшались пилястрами и рустиками, любовно вычерчивались зодчимъ-художникомъ. Въ 60-хъ же годахъ московскіе строители не чувствовали органическаго сродства съ эстетикой: строили каменныя коробки, а если позволяли средства, сдабривали ихъ шаблонными гирляндами, безвкусными наличниками или, вспоминая академическіе годы, давали отзвуки какого-нибудь изуродованнаго стиля...

Единственной возможностью проявиться художественному вкусу московскихъ зодчихъ было сооруженіе именитыми купцами своихъ особняковъ-дворцовъ, но эта возможность чаще всего оставалась неиспользованной. Экономически окрѣпшее купечество середины вѣка не успѣло еще пріобщиться къ культурѣ, развить свои эстетическія потребности и рѣшительно предпочитало роскошь красотѣ. Извѣстный анекдотъ о московскомъ кущѣ-богачѣ, увѣренномъ, что у него «хватитъ денегъ на всѣ стили», въ примѣненіи къ купечеству 60-хъ и 70-хъ годовъ не кажется преуве-

личеніемъ. Залы съ колоссальными зеркалами, крикливое обиліе позолоты, серебряные фонари у подъѣзда—таковы его эстетическіе идеалы...

Въ 60-хъ годахъ не существовало художественно значительной московской архитектуры, какъ не существовало ея и въ остальной Россіи. Совершенно немощный эклектизмъ, культивируемый Академіей Художествъ въ серединѣ вѣка, дѣлаетъ это время сплошнымъ провѣломъ въ исторіи русскаго архитектурнаго творчества. Только въ концѣ 70-хъ и на всемъ протяженіи 80-хъ и 90-хъ годовъ, подъ вліяніемъ общаго устремленія художественнаго творчества къ родной старинѣ, къ народному духу, идетъ разработка русскаго стиля, если не создавшаго новой эры въ зодчествѣ, то все же открывшаго просторъ для оригинальнаго творчества. Эту возможность быть оригинальнымъ приходится особенно цѣнить въ архитектурѣ, давно изнемогающей подъ гнетомъ учености, археологическихъ увлеченій и подражательнаго зуда. Искателямъ русскаго стиля удалось не только постигнуть и воспроизвести съ большимъ пониманіемъ мотивы народной эстетики, но и создать особую, свѣжую красоту, передъ которой можно забыть классическія колоннады, дворцы Возрожденія, уроки великихъ зодчихъ прошлаго и помнить только о родныхъ былинахъ, о вѣковой тишинѣ храмовъ Новгорода и Ярославля, о песчаной Волгѣ и сосновомъ борѣ...

Въ царствованіе Николая I наступила эпоха официальнаго поощренія «народнаго зодчества» и принесла рядъ попытокъ воспроизвести и развить ту особую красоту древней русской архитектуры, которую трактовали какъ «русско-готическій», «византійско-русскій» или даже «индо-готическій вкусъ». Несмотря на упорныя старанія николаевскихъ архитекторовъ, имъ не удалось постигнуть эту красоту, отчасти по недостатку археологическихъ знаній и малой эрудиціи, позволявшей сближать подъ общимъ ярлыкомъ «готическаго стиля» соборъ Василія Блаженнаго и вѣнскій соборъ Св. Стефана, но въ большей степени — вслѣдствіе неспособности освободиться отъ классической и барочной эстетики. Въ 1839 году по проекту К. Тона, любимаго зодчаго Императора, закладывается храмъ Христа Спасителя, законченный отдѣлкой только въ 1880 году. Величественное зданіе очень характерно для этой переходной эпохи: многое заимствовано отъ типа православной церкви, выработаннаго архитекторами-классиками XVIII вѣка, но есть формы, взятыя съ Успенскаго и Архангельскаго соборовъ. Такое компромиссное рѣшеніе вопроса о «русскомъ вкусѣ» не было способно создать нѣчто художественно-цѣльное и храмъ Христа навсегда останется памятникомъ времени, ставившаго себѣ грандіозныя задачи, но отмѣченнаго печатью безвкусія.

Одновременно съ храмомъ Христа начата постройка Большого Кремлевскаго дворца по проекту того же К. А. Тона. Массивный дворецъ, такъ уродующій сказочную панораму Кремля, долженъ былъ, по мысли его строителей, явиться первымъ образцомъ гражданскаго сооруженія въ «русскомъ вкусѣ». Здѣсь больше, чѣмъ въ храмѣ Христа, русскихъ формъ XVII вѣка, правда, воспринятыхъ въ смягченномъ видѣ, но удручающее

Арх. Поздѣевъ.

Фото-тинто-гравюра Т-ва „Образованіе“

Домъ Игумнова на Якиманкѣ.

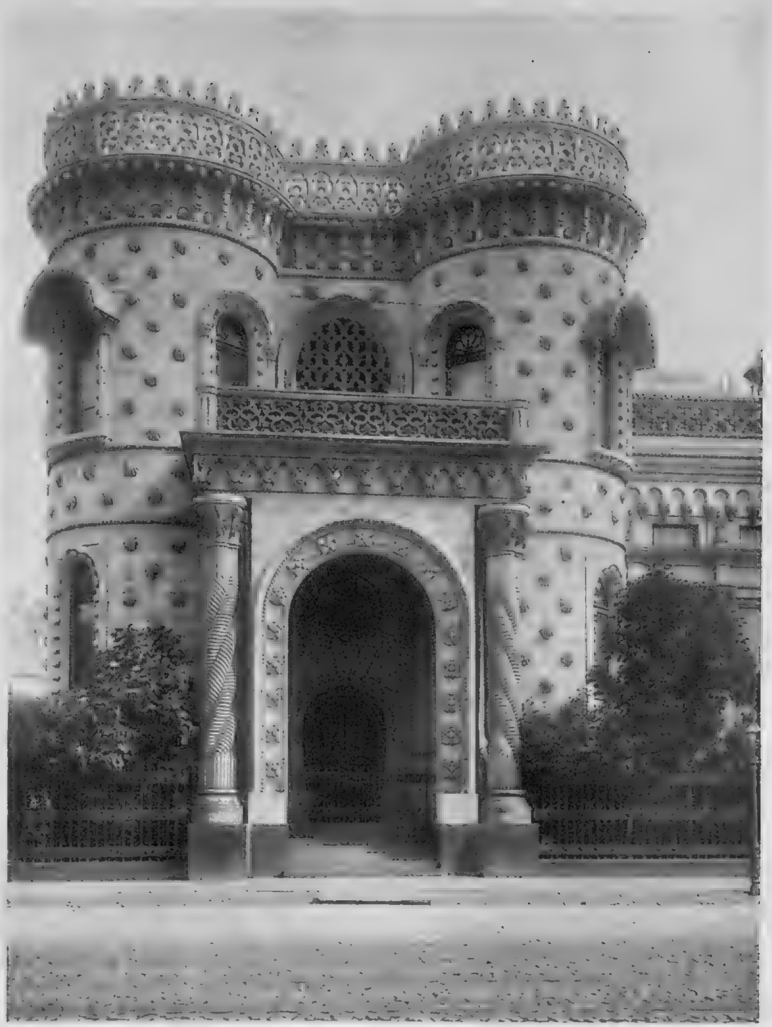


Фото-тинто-гравюра Т-ва „Образованіе“

Домъ Арс. Абр. Морозова, [illegible]

безвкусіе каменной громады слишкомъ бросается въ глаза, чтобы можно было всмотрѣться въ отдѣльные пріемы.

Внутри дворецъ и его колоссальныя залы украшены съ рѣдкой роскошью. Много золота, шелка, малахитовыхъ пилястровъ и мраморныхъ колоннъ милліонной стоимости; все импонируетъ блескомъ, богатствомъ, величественнымъ розмахомъ, но нѣтъ ни одной залы, ни одного уголка, которымъ хотѣлось бы любоваться, забывъ о золотѣ и милліонахъ...

Болѣе серьезныя и болѣе настойчивыя попытки архитектурнаго творчества въ русскомъ стилѣ относятся къ 70-мъ годамъ. Въ Москвѣ гораздо сильнѣе, чѣмъ въ Петербургѣ, сказывается увлеченіе русской самобытностью; несмотря на всѣ пережитыя за послѣдніе 2 вѣка катастрофы, основной обликъ Москвы опредѣленъ архитектурными памятниками XVII вѣка и мысль зодчаго художника, представляющаго свое твореніе въ средѣ другихъ московскихъ зданій, на фонѣ кремлевскихъ стѣнъ, должна неизбѣжно притти къ шатровымъ вышкамъ, къ двухскатнымъ крышамъ съ гребнями, къ кирпичнымъ декораціямъ стѣнъ. Въ Петербургѣ же, созданномъ XVIII вѣкомъ, нельзя вдохновиться древней Русью и строить «въ русскомъ стилѣ» можно только изъ принципа, отважно нарушая идеальную выдержанность города.

Изученіе древней русской архитектуры началось въ Москвѣ и ея области и долго подъ «русскимъ стилемъ» подразумѣвалось московское зодчество конца XVII вѣка. Основаніе такому взгляду давало то соображеніе, что это было время пышнаго расцвѣта Москвы, самая яркая и увѣренная полоса ея творчества. Пряная, перегруженная и вычурная красота такихъ памятниковъ, какъ останкинская церковь, московскія церкви Рождества Богородицы въ Путинкахъ, Грузинской Троицы, что въ Китай-городѣ и т. д., казалась лучшимъ достояніемъ древне-русскаго искусства. Первые шаги возрождающагося русскаго зодчества заключаются въ усвоеніи характерныхъ декоративныхъ принциповъ этой полосы народнаго творчества, которая теперь, когда изучены сокровища болѣе раннихъ вѣковъ, кажется временемъ упадка и утраты самобытности..

Первыми общественными зданіями въ русскомъ стилѣ являются Политехническій и Историческій музеи, выстроенные во второй половинѣ 1870-хъ годовъ. Политехническій музей, сооруженный архитекторомъ Н. Д. Шохинымъ по проекту проф. Монигетти, не представляетъ художественнаго интереса; на немъ сказались отрицательныя черты почти всѣхъ построекъ второй половины XIX вѣка: домъ строился унылой каменной коробкой, къ которой, слѣдуя желаніямъ заказчика, придѣлывались украшенія—оконные наличники и порталы въ любомъ стилѣ, начиная съ венеціанскаго и кончая московскимъ...

Гораздо интереснѣе Историческій музей, являющійся при всѣхъ своихъ художественныхъ недостаткахъ однимъ изъ украшеній Москвы. Музей заложенъ 20 августа 1874 года, оконченъ въ 1883 году, при чемъ фасадъ его сдѣланъ по рисункамъ академика В. О. Шервуда. Въ массахъ есть намеки на формы кремлевскихъ башенъ, шатровыхъ колоколенъ, цер-

ковныхъ придѣловъ и входовъ; декорація вся сплошь «Останкинская» съ кирпичными выступами и углубленіями, словно воспроизводящими формы деревянной рѣзьбы. Тѣмъ не менѣе, подлиннаго «русскаго стиля» здѣсь нѣтъ: сложная группировка массъ, мрачная нагроможденность башенъ, шатровъ, гребней крышъ совершенно несвойственна древне-русской эстетикѣ. Въ цѣломъ угрюмое зданіе музея производитъ скорѣе готическое впечатлѣніе и шагъ, сдѣланный имъ на пути къ возсозданію древне-русской архитектурной красоты, уводитъ въ сторону, въ міръ фантазіи на древніе мотивы.

Въ 80-хъ и 90-хъ годахъ Москва, чтобы не сказать—у к р а ш а е т с я—покрывается рядомъ крупныхъ общественныхъ сооруженій въ русскомъ стилѣ, при чемъ никакого прогресса въ смыслѣ болѣе глубокаго пониманія древности не замѣчается и повторяются формы Историческаго музея, опошляя это красивое и оригинальное зданіе.

Театръ «Парадизъ» (Интернаціональный) на Никитской, по проекту К. В. Терскаго, театръ Корша въ Богословскомъ переулкѣ—произведеніе М. Н. Чичагова, Городская Дума (1890 г.)—Д. Н. Чичагова, и, наконецъ, грандіозный, хотя и не совсѣмъ гармоничный аккордъ, завершающій первую стадію возрожденія русскаго зодчества—Верхніе Торговые ряды, выстроенные въ началѣ 1890-хъ годовъ по проекту проф. А. Н. Померанцева.

Кромѣ перечисленныхъ общественныхъ зданій въ Москвѣ есть рядъ частныхъ домовъ, сооруженныхъ въ русскомъ стилѣ этого толка. Среди нихъ есть такія значительныя архитектурныя созданія, какъ музей П. И. Щукина на Малой Грузинской улицѣ и домъ Игумнова на Якиманкѣ, выстроенный въ началѣ 90-хъ годовъ по проекту архитектора Н. И. Поздѣева. XVII вѣкъ не оставилъ намъ крупныхъ архитектурныхъ памятниковъ и, примѣняя его эстетику къ такимъ сложнымъ и громаднымъ зданіямъ, какъ Городская Дума или Верхніе Торговые ряды, архитекторамъ приходилось импровизировать или повторять все однѣ и тѣ же формы. Небольшіе же особняки, вродѣ музея П. И. Щукина или дома Игумнова, позволяли пользоваться только тѣми мотивами, которые мы находимъ въ уцѣлѣвшихъ гражданскихъ постройкахъ XVII вѣка. Особенно интересенъ домъ Игумнова, богато и стильно украшенный, представляющій не реставрацію зодчества XVII вѣка, а культурное использованіе его эстетическихъ завѣтовъ.

80-е года въ московской архитектурѣ проходятъ въ неуклонномъ приближеніи къ подлинному духу древняго русскаго творчества. Процессъ этотъ идетъ параллельно съ тѣмъ мощнымъ ростомъ художественнаго постиженія Руси, которымъ отмѣчено все московское творчество 80-хъ годовъ.

И въ области зодчества большое вліяніе оказала личность Виктора Васнецова, перваго изъ русскихъ художниковъ, заглянувшаго въ старую Русь дальше Москвы XVII вѣка.

Самой цѣнной истиной, пріобрѣтенной на этомъ пути, было сознаніе, что нѣтъ единаго «русскаго стиля», что въ древней Руси постепенно

Домъ Ст. Павл. Рябушинскаго. Малая Никитская ул.

смѣнялось нѣсколько совершенно обособленныхъ пониманій красоты. Кіевскіе храмы XI и XII вѣковъ, павѣянные Византіей, зодчество Владиміро-Суздальской области, связанное съ Кіевомъ и Византіей, но усвоившее и многіе элементы романской художественной культуры, Новгородъ и Псковъ, Москва XV и XVI вѣковъ, Ярославль XVII вѣка—каждая изъ этихъ эпохъ и областей создавала свою красоту. Лучшіе памятники всѣхъ этихъ архитектурныхъ эпохъ сохранились въ церковныхъ сооруженіяхъ, но по нимъ легко было выяснить и общіе художественные принципы того или другого вѣка.

Въ 80-хъ годахъ, подъ руководствомъ В. Васнецова, въ подмосковномъ селѣ Абрамцевѣ сооружается церковь, при чемъ въ основу кладутся принципы новгородскаго церковнаго зодчества. Такимъ образомъ гипотеза единаго русскаго стиля была разрушена, хотя еще долгое время архитектора предпочитаютъ московскую эстетику XVII вѣка. Только въ концѣ 90-хъ годовъ и въ послѣдующее время, съ подъемомъ художественной культуры и ростомъ археологическихъ познаній, возникаютъ постройки въ «новгородскомъ», «ранне-московскомъ» и т. п. стиляхъ. Особенно продуктивнымъ оказалось примѣненіе русскихъ стилей къ церковному зодчеству, гдѣ на смѣну анти-художественному шаблону, выработавшемуся въ серединѣ XIX вѣка, приходятъ красивыя и культурныя произведенія, возвращающіяся къ вѣковымъ архитектурнымъ традиціямъ православнаго храма. Большой просторъ для художественнаго церковнаго строительства открылся за послѣдніе годы, когда богатое и благочестивое старообрядчество получило возможность строить свои церкви. Восточная часть Москвы, въ Рогожской и Лефортовѣ, украсилась художественными храмами, выгодно выдѣляющимися на фонѣ обычнаго безвкусія церковныхъ сооруженій. На разработкѣ модернизованнаго русскаго стиля въ примѣненіи къ церквамъ спеціализировался архитекторъ И. Е. Бондаренко, одна изъ лучшихъ работъ котораго—старообрядческая церковь въ Токмаковомъ переулкѣ, несмотря на очень свободную и утонченную трактовку мотивовъ древняго зодчества, выдержанная вполнѣ въ духѣ русской архитектурной красоты.

За послѣдніе годы ознакомленіе съ церковнымъ зодчествомъ древняго Новгорода и Пскова и быстрое увлеченіе имъ вызвало къ жизни новый стиль церковныхъ зданій, образцами котораго служитъ старообрядческая церковь въ Ушаковскомъ переулкѣ на Остоженкѣ,—работа арх. Адамовича и Марѳо-Маріинская община на Ордынкѣ,—произведеніе А. В. Щусева. Въ этихъ церквахъ мы находимъ умную и художественную реставрацію новгородскаго зодчества, какое-то милое воспоминаніе о красотѣ старины, но въ нихъ нѣтъ творчества, есть только талантливое подражаніе. Какъ знаменіе переходной эпохи, какъ попытка яснѣе и ощутительнѣе усвоить эстетику народнаго зодчества, эти церкви нужны и интересны: если же ихъ значеніе только въ искусной реставраціи, то нужно пожалѣть, что современные архитектора такъ легко отчаялись создать что-нибудь болѣе совершенное, чѣмъ созданное 5 и 6 вѣковъ тому назадъ!

Менѣе широкое примѣненіе находитъ себѣ «русскій стиль» въ гражданскихъ постройкахъ Москвы. Его пышность, многокрасочность и обиліе декоративныхъ формъ, не оправдываемыхъ практическими потребностями, не влечетъ сердца заказчиковъ, въ погонѣ за эстетикой не забывающихъ объ экономикѣ. Русскій стиль требуетъ облицовки цвѣтными изразцами, украшенныхъ наличниковъ, башенъ, высокихъ покрытій—все это дѣлаетъ его доступнымъ только для большихъ любителей прекраснаго. Удачные проекты фасадовъ въ русскомъ стилѣ далъ Викторъ Васнецовъ: по его рисунку построенъ небольшой особнякъ И. Е. Цвѣткова на Москворѣцкой набережной вблизи храма Христа Спасителя, выдержанный въ чистыхъ формахъ XVII вѣка, и фасадъ Третьяковской галлереи, дающій только русскій мотивъ. Образцомъ строгой выдержанности стиля, приближающейся къ точному воспроизведенію, является кустарный музей Губернскаго Земства въ Леонтьевскомъ переулкѣ, особенно въ новой его, законченной въ 1911 году, части.

Въ смыслѣ проявленія самостоятельнаго творчества гораздо интереснѣе тѣ, пока еще не многочисленныя въ Москвѣ, постройки, въ которыхъ художникъ, кладя въ основу мотивъ русскаго стиля, модернизовалъ его, создавая новые пріемы и комбинаціи формъ, отдаленно навѣянныхъ памятниками древняго зодчества. Такая художественная задача гораздо сложнѣе, чѣмъ обычное повтореніе уже готоваго архитектурнаго матеріала, и рѣдко удается побѣдоносное ея разрѣшеніе. Удивительнымъ созданіемъ этого рода нужно признать вокзалъ Московско-Ярославско-Архангельской дороги, произведеніе архитектора Ф. О. Шехтеля. Русскій стиль здѣсь сильно модернизованъ, но подъ этой модернистской оболочкой красиваго зданія все же слышатся отзвуки острыхъ кремлевскихъ башенъ, уютныхъ и пышныхъ церковныхъ порталовъ, островерхихъ теремковъ съ рѣзными гребнями. Вмѣстѣ съ тѣмъ Ярославскій вокзалъ является рѣдкимъ зданіемъ, архитектурное убранство котораго связано съ практическимъ его назначеніемъ: въ холодной, строгой красотѣ вокзала есть что-то напоминающеее о полярномъ сѣверѣ, къ которому ведетъ московско-ярославскій путь, о кристальныхъ ледяныхъ граняхъ и волнующемъ сумракѣ бѣлыхъ ночей...

Интересенъ Ярославскій вокзалъ и какъ примѣръ общественнаго зданія, въ которомъ нисколько не урѣзаны требованія художественности. Все,—вплоть до дверей и перрона, украшено со вкусомъ, съ подчиненіемъ общему замыслу; такъ въ наше время украшаютъ дворцы, особняки милліонеровъ, иногда церкви, но въ будущемъ, когда красота въ жизни станетъ такъ же нужна, какъ комфортъ, надо думать, всѣ зданія общественнаго назначенія будутъ такъ же художественны и красота, наполняющая жизнь, заслонитъ въ ней все будничное и тяжелое.

Другую, исключительную по красотѣ, постройку въ русскомъ стилѣ мы находимъ въ другомъ концѣ Москвы около храма Христа Спасителя. На углу площади и набережной Москвы-рѣки, рядомъ съ упоминавшимся выше особнякомъ И. Е. Цвѣткова, издали бросается въ глаза домъ Перцовой: красный, кирпичный — онъ весь пестрѣетъ маіоликовыми панно;

водосточныя трубы украшены какими-то фантастическими чудовищами; яркое сочетаніе краснаго и зеленаго выдѣляется на обычномъ сѣровато-бѣломъ фонѣ нашихъ улицъ.

Домъ Перцовой — блестящая импровизація въ духѣ русскаго народнаго творчества. Его автора вдохновило не древне-русское зодчество, а тотъ сказочный стиль, который возродился въ Москвѣ въ 80-хъ годахъ, преимущественно въ работахъ Е. Д. Полѣновой. Міръ русской сказки, воплотившійся въ «Снѣгурочкѣ», въ царствѣ берендѣевъ, въ иллюстраціяхъ Полѣновой и Малютина, живетъ на архитектурномъ фонѣ такихъ же первобытно яркихъ, размалеванныхъ чудовищами, цвѣтами и ликами солнца палатъ, какъ этотъ странный капризъ художника, навѣянный образами народнаго творчества и украшающій Москву нашихъ дней!..

Русскій стиль въ архитектурѣ нигдѣ не получилъ такого широкаго распространенія, какъ въ Москвѣ. Здѣсь возникли первыя попытки его возрожденія, здѣсь въ послѣдніе годы XIX вѣка созданы его лучшія художественныя воплощенія; но русскимъ стилемъ не исчерпываются архитектурныя исканія Москвы, особенно интенсивныя и смѣлыя въ послѣднія десятилѣтія. Художественный подъемъ 80-хъ годовъ въ зодчествѣ отразился значительно позднѣе. Первымъ симптомомъ роста архитектурной культуры явилось исканіе стиля, художественной цѣльности, проникающей все зданіе, начиная съ массъ и кончая декораціей. Эклектическое творчество 70-хъ годовъ, безвкусная роскошь котораго отмѣчена выше, смѣняется попытками строить въ какомъ-либо строго выдержанномъ стилѣ; появляются купеческіе особняки въ духѣ готики, итальянскаго ренессанса, барокко и т. д. Слѣдующимъ шагомъ является желаніе развить заимствованный мотивъ, дать самостоятельную архитектурную фантазію на готическій или ренессансный мотивъ. И, наконецъ, съ ростомъ живописнаго и литературнаго модернизма появляется и модернизмъ архитектурный, вырабатывающій «стиль нашего времени».

Модернистское зодчество очень быстро завоевываетъ симпатіи лучшихъ московскихъ архитекторовъ и въ первое десятилѣтіе XX вѣка почти всѣ художественныя зданія, возникающія на улицахъ Москвы, отдаютъ дань «декадентству». Эволюція архитектурнаго модернизма еще совершенно не закончена; объективное опредѣленіе ея мѣста въ исторіи русскаго искусства немыслимо для современника, потому что стадіями эволюціи, архитектуры, самаго медленнаго и консервативнаго искусства, являются десятилѣтія и вѣка. Можно указать только постройки, въ которыхъ чувствуется болѣе или менѣе художественное новаторство, которыя заинтересовываютъ не только новизной и экзотичностью.

Въ 90-хъ годахъ модернизмъ почти не сказывается, но мастерское использованіе уже существующихъ стилей даетъ нѣсколько красивыхъ зданій. Въ стилѣ французскаго барокко выдержанъ эффектно поставленный у Москворѣцкаго моста домъ Протопопова, построенный архитекторомъ С. С. Эйбушитцемъ. Красивъ домъ Арс. Абр. Морозова на Воздвиженкѣ, копія мавританскаго замка. Наиболѣе раннія модернистскія зданія

выстроены извѣстнымъ московскимъ архитекторомъ Ф. О. Шехтелемъ. Его творчество лишено той новаторской дерзости, которая легко и спокойно порываетъ съ традиціями и преемственностью, цѣня въ себѣ только смѣлость и оригинальность во что бы то ни стало. Работы Ф. О. Шехтеля отличаются ясностью замысла и спокойной культурной красотой. Одно изъ лучшихъ, хотя и раннихъ его созданій,—домъ М. П. Рябушинскаго на Спиридоновкѣ, ранѣе принадлежавшій Саввѣ Тимофеевичу Морозову.

1900-е годы были золотымъ вѣкомъ модернизма. Новой архитектурной красоты создать не удалось и все вниманіе уходитъ на украшеніе зданія, на внѣшнее впечатлѣніе нарядности. Изразцы, цѣлыя маіоликовыя панно по рисункамъ Врубеля, Головина и другихъ художниковъ, скульптурныя украшенія въ видѣ «декадентскихъ» женскихъ фигуръ и головъ, цвѣтныя стекла, кованныя украшенія, изысканные и затѣйливые балконы, башни, бельведеры—все это входитъ въ обиходъ московской архитектуры, не создавая все же никакого новаго стиля,—лишь одни новые принципы декорированія зданій...

Про сооруженія этого типа нельзя сказать, что они некрасивы, но ихъ красота живописная, декоративная, а совсѣмъ не архитектурная. Архитектурный стиль характеризуется не только орнаментаціей и декоративными украшеніями, но и созданной имъ особой гармоніей массъ, своеобразными пропорціями. Этой архитектурности мы не находимъ у большей части московскихъ архитекторовъ-модернистовъ.

Въ подобномъ стилѣ выстроено колоссальное зданіе «Метрополя» на Театральной площади, украшенное между прочимъ громаднымъ маіоликовымъ панно по картинѣ Врубеля «Принцесса Греза»; «Національная» гостиница на углу Тверской и Охотнаго ряда; зданіе Соединеннаго банка и домъ Михайлова на Кузнецкомъ мосту; домъ Страхового Общества «Якорь» въ Кузнецкомъ переулкѣ и много другихъ «доходныхъ» домовъ. Къ этому же типу надо причислить и громадный домъ Товарищества Большой Ярославской мануфактуры по внутреннему проѣзду Тверского бульвара.

За послѣдніе годы получаетъ распространеніе строгій, дѣловой стиль построекъ, чистый, свѣтлый, комфортабельный, но совершенно лишенный какихъ-либо украшеній. Фасадъ облицовывается изразцами и все зданіе выдерживается въ чинныхъ прямыхъ линіяхъ. Таковъ домъ Р. Левиссона на Большой Дмитровкѣ и особенно — «Московскій банкъ» на Биржевой площади и типографія П. П. Рябушинскаго у Страстного монастыря. Подобная упрощенность архитектурныхъ формъ, идущая, кстати сказать, изъ Сѣверной Америки, повидимому, вызывается только практическими соображеніями—дешевизны и комфорта. Однако, разсматривая нѣкоторыя удачныя попытки московскихъ архитекторовъ выработать новый, современный стиль, мы видимъ въ нихъ ту же жажду ясности замысла, крайней простоты формъ, дѣлающей нужной и выразительной каждую деталь, свободы отъ напыщенности и нагроможденности. Въ этомъ художествен-

номъ лаконизмѣ позволительно видѣть стихійно нарастающій новый идеалъ архитектурной красоты, къ которому разными тропинками, но единымъ путемъ идутъ всѣ ищущіе художники современности.

Вполнѣ художественными образцами новаго стиля, свободнаго отъ заимствованій и нашедшаго свою логику, являются великолѣпные особняки Ст. Павл. Рябушинскаго на Малой Никитской и М. Г. Понизовскаго на Поварской. Ихъ фантастическая, утонченная красота плохо вяжется съ представленіемъ о современномъ шумномъ городѣ съ грубыми мостовыми, съ пыльными улицами, съ окружающимъ безвкусіемъ и бѣдностью: въ нихъ чудится мечта о будущемъ городѣ-раѣ, свободномъ отъ дѣловой суеты и уродливости, красивомъ, счастливомъ и радостномъ...

Къ типу доходныхъ домовъ плохо примѣняется «новый стиль», стиль будущаго. Самую интересную попытку этого рода представляетъ домъ Сѣвернаго Страхового Общества на Ильинкѣ.

Изъ прочихъ, не поддающихся классификаціи, построекъ послѣднихъ лѣтъ, отличающихся художественностью, нужно указать на цѣлый рядъ купеческихъ особняковъ, Купеческое Собраніе и музей Александра III. Въ модернизированномъ Empir'ѣ выстроены особняки—Миндовскаго въ Староконюшенномъ переулкѣ на Пречистенкѣ и В. Н. Грибова въ Хлѣбномъ. Въ болѣе строгомъ Александровскомъ Empir'ѣ домъ Коншиной на Пречистенкѣ. Совершенно исключителенъ по художественной выдержанности въ стилѣ цвѣтущаго итальянскаго ренессанса домъ Тарасова на Спиридоновкѣ—произведеніе архитектора Желтовскаго. Музей Александра III—созданіе Р. И. Клейна—привлекаетъ больше богатствомъ и широтой замысла, чѣмъ художественнымъ совершенствомъ...

Приведенный перечень художественныхъ зданій послѣдняго времени далеко не полонъ. Москва растетъ съ каждымъ годомъ, забота о красотѣ зданія перестала казаться вредной прихотью и надо думать, что черезъ нѣсколько десятковъ лѣтъ она превратится въ эстетически культурный, намѣренно красивый городъ. Только тогда можно будетъ подводить итоги и гордо оглянуться назадъ, на вѣковую художественную работу...

ОГЛАВЛЕНІЕ 11-го ВЫПУСКА.

	Стр.
Г. ВасилічЪ. Москва 1850—1910 г.	3
З. И. Шамурина. Московскіе театры въ XIX вѣкѣ.	29
Е. И. Казанскій. Музыка въ Москвѣ.	60
Ю. И. ШамуринЪ. Художественная жизнь Москвы въ XIX вѣкѣ.	91
Ю. И. ШамуринЪ. Архитектура Москвы.	117
Оглавленіе.	126
СписокЪ рисунковЪ.	127

Списокъ фото-тинто-гравюръ[1]), помѣщенныхъ въ одиннадцатомъ выпускѣ.

НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ.

1. Московскія улицы 50-хъ год. Видъ почтамта на углу Мясницкой и бульвара.
2. Храмъ Христа Спасителя. Внутренній видъ съ западныхъ хоръ.
3. Р. И. Клейнъ. Фасадъ Музея Изящныхъ Искусствъ имп. Александра III.
4. В. М. Васнецовъ. Фасадъ Третьяковской галлереи.
5. И. Е. Рѣпинъ. Портр. композ. М. П. Мусоргскаго. 1881 г. (Трет. галлерея).
   Н. Д. Кузнецовъ. Портр. композ. П. И. Чайковскаго 1893 г. (Трет. галлерея).
6. Опекушинъ. Памятникъ Пушкину на Тверскомъ бульварѣ 1880 г.
   Андреевъ. Памятникъ Гоголю на Пречистенскомъ бульварѣ 1909 г.
7. Домъ Миндовскаго въ Старо-Конюшенномъ пер. на Пречистенкѣ.
8. Арх. Р. И. Клейнъ. Музей Изящн. Искусствъ. имп. Александра III на Волхонкѣ.
9. Арх. В. О. Шервудъ. Фасадъ Историческаго Музея 1874—1883.
   Арх. Ф. О. Шехтель. Ярославскій вокзалъ на Каланчевской площади.
10. Музей П. И. Щукина. Малая Грузинская.
11. Домъ Ст. Павл. Рябушинскаго. Малая Никитская улица.
12. Московскій бытъ. Лубянская пл. въ 90-хъ год. Уничтоженный «водоразборъ» и упраздненная «конка».
13. Арх. К. А. Тонъ. Храмъ Христа Спасителя 1839 г.
14. Домъ Синодальной типографіи и Никольская улица въ 1880 г.
15. Арх. П. Поповъ. Вестибюль Московск. Историческ. Музея 1874—1883.
16. В. А. Сѣровъ. Портр. А. П. Ленскаго и А. И. Южина (Сумбатова). 1908 г.
17. В. А. Сѣровъ. Портр. Г. Н. Федотовой.
18. В. А. Сѣровъ. Портр. М. Н. Ермоловой. 1905 г. (Лит. Худ. Кр.).
19. В. А. Коровинъ. Портр. Ф. И. Шаляпина. 1911 г. Собств. Е. М. Терещенко.
20. В. Г. Перовъ. Сельскій крестный ходъ на Пасхѣ. 1861 г. (Тр. галл.).
21. Портр. артиста Павла Степановича Мочалова († 1848 г.).
    Портр. артиста Михаила Семеновича Щепкина (1788—1863 г.).
22. Артистъ Малаго театра А. П. Ленскій († 1908 г.).

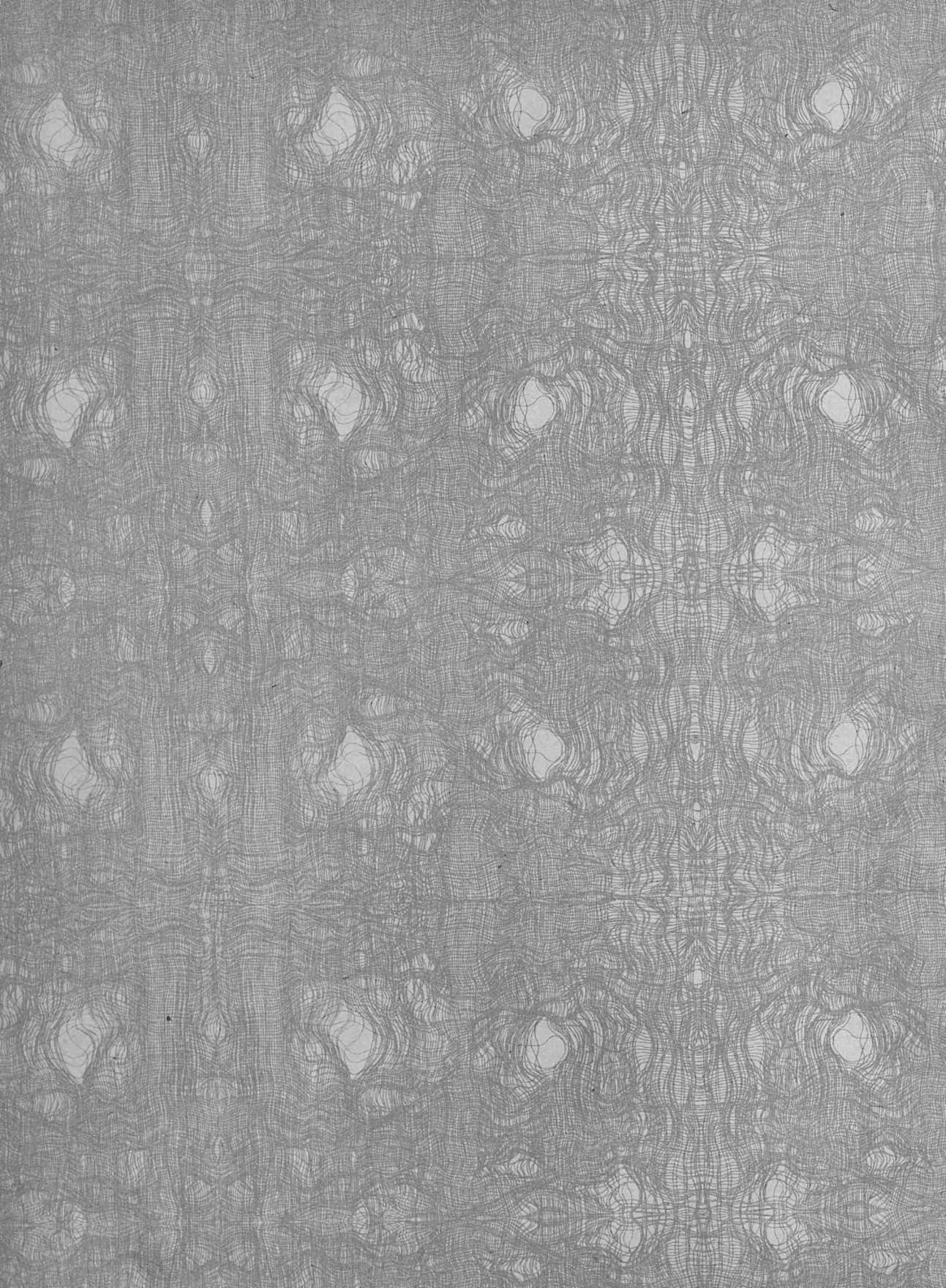
---

[1]) Исполнены въ Графическомъ институтѣ Т-ва «Образованіе» въ Москвѣ.

23. Домъ Игумнова на Якиманкѣ.
Домъ Арс. Абр. Морозова. Воздвиженка.
24. И. Е. Рѣпинъ. Портретъ композитора А. Г. Рубинштейна. 1881 г.
В. Г. Перовъ. Портретъ музыкальнаго дѣятеля Н. Г. Рубинштейна. 1870 г.

ФОТО-ТИНТО-ГРАВЮРЫ ВЪ ТЕКСТѢ.

Выставка Т-ва «Союзъ» 1912 г. . . . . на стр. 91
» » » 1912 г. . . . . » 126
Домъ Сорокоумскаго въ Леонтьевскомъ пер. . . . . » 117
Надворныя постройки дома Шереметевой на Никитскомъ бульварѣ (сломаны) . . . . . » 3
Домъ Миндовскаго въ Мертвомъ пер. . . . . » 59
Домъ Живаго на Никитскомъ бульварѣ (сломанъ) . . . . . » 90
Домъ Цвѣткова на набережной . . . . . » 60
Домъ Соколъ въ Богословскомъ пер. . . . . » 29
Домъ Менигетти въ Дегтярномъ пер. . . . . » 125
Домъ Англійскаго клуба на Тверской . . . . . » 28

№ 11.

Всѣ иллюстраціи печатаны въ собственномъ Графическомъ Институтѣ по способу фотоинтиногравюра, только намъ принадлежащему во всей Россіи.